اقرأ (١٦١)

رئيس التحرير أنيس منصور

د. فتحى عبد الهادى الصنفاوى

التراث الغنائى المصرى
الفلكلور



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مقدمة

منذ أن خلق الله الكون والحياة ، ومنذ أن وجد الإنسان على الأرض ، وبدأ يدرك ويحس ما حوله من مظاهر طبيعية – صار يحاول تقليد تلك المظاهر بشتى الوسائل والصور المتاحة على حسب إمكاناته البسيطة ، ومع مرور الوقت وتطور حياة الإنسان إلى ما هو أبعد من البدائية – وصل إلى المرحلة التى يمكن أن نعتبره فيها مبدعاً ومبتكراً لما يمكن أن نسميه نحن الآن (بالفنون) ، وذلك دون أن يدرى أو يدرك القيمة الفنية لما يبدعه ؛ فقد كانت بالنسبة له مجرد تعبير عن حاجة اجتماعية أو نوعاً من الطقوس التى ترتبط بوظيفة معينة ؛ حتى وصلت تلك الفنون إلى المرحلة التى بدأت تنقسم إلى نوعين واضحين هما :

نوع بدائى ، ونوع آخر أكثر تقدماً وتطوراً ، وهذا النوع الأخير بدأت تظهر له طبقة من البشر ، يمتهنونه ويصبح حرفتهم ، وعلى أيديهم تحدد لكل فن من هذه الفنون (ومنها الموسيقى والغناء) طابع خاص ، وأصول وتقاليد وقواعد تتطور مع تطور الإنسان نفسه وإمكاناته وقدراته ، على حين ظل النوع الأول بسيطاً خالصاً ، يؤديه الإنسان العادى وبشكل جماعى يتسم بالتلقائية ، وذلك كلما دعت الحاجة إلى

ممارسته ، يتوارثونه من جيل إلى جيل ، محافظين على بقائه على حاله بعيداً عن تدخل طبقة المحترفين وبعيداً عن التأثيرات الحضارية والأجنبية المختلفة حاملاً بذلك تقاليد كل شعب وطابعه على حدة يطوّره ويعدله بما يناسبه دون مساس بهيكله العام ، ولذلك فإن هذا النوع يرتبط بخصائص وسمات معينة محددة ، وهذا النوع الأخير من الممارسة والإبداع الفنى قد اصطلح عليه الآن بالتراث (الشعبى أو الفلكلور)

وكلمة الفلكلور Folklore مصطلح علمى عالمى ، وتعبيرٌ فى اللغات الأوربية ثم العربية وترجمته حرفيًّا (معرفة – أو حكمة الشعب) وقد عرّبه المجمع اللغوى المصرى إلى (المأثورات الشعبية) أو التراث الشعبى.

وسيكون هذا النوع هو موضوعنا الذى سنحاول أن نستوضحه وخصوصاً بعد أن شاعت التسميات والتعبيرات الخاطئة فى هذا الشأن ، كما أنَّ هناك لَبْساً شديداً بين تلك المفاهيم والتعبيرات وخاصة بين بعض المجتهدين من غير المتخصصين فى أجهزة الإعلامُ المختلفة والتى لا توضح أو تحدد مفهوم كل مصطلح ، ولا تستند إلى الأسس العلمية فى عصر تشتد فيه الحاجة إلى العلم والتخصص بعيداً عن الاجتهاد والتخمين.

لذلك يجدر بنا أن نوضح الفرق بين الأغنية الشعبية والأغنية الفلكلورية ، ثم نتحدث عن الخصائص العامة للفلكلور الموسيقى بشكل عام ، ثم الفلكلور المصرى بشكل خاص ، وخصائصه وسماته المتميزة . وجغرافية مصر الفلكلورية ، ثم نتعرض له من الناحية الوظيفية ونوعياته المختلفة.

وإن كانت بعض الدول تتباهى بغزارة ألوان موسيقاها وأغانيها الشعبية والفلكلورية وكثرتها وتنوعها فإننا نستطيع أن نؤكد أنه ليس فى العالم كله شعب لديه هذا الثراء والتنوع المتباين . والنضج الموسيقى والغنائى كما لدينا نحن فى مصر ، وذلك برغم القصور الشديد فى العناية والاهتمام بهذا التراث الفنى والحضارى المصرى . بجمعه وتسجيله وتدوينه وتحليله ودراسته ، والاحتفاظ به كوثائق حضارية وتاريخية وفنية .

ومع كل يوم يمر نفقد فيه بوفاة أحد حفظة هذا التراث وإلى الأبد — جزءاً لا يمكن تعويضه وخصوصاً أن الجيل الجديد أصبح لا يهتم بذلك ؛ فقد انساق وراء الألوان والتيارات والموضات الحديثة والمستوردة من الموسيقى والغناء بدلاً من الاعتزاز بتراثه وأغانيه القومية ! كما ساهمت أجهزة الإعلام والنشر والثقافة فى مساعدته على ذلك . ولم تعمل كما يجب على الاستفادة والاستعانة بتراثنا وكنوزنا الفنية التى يشهد بها العالم ، والتى ستظل حتى نهاية العالم علامة واضحة على طريق الإبداع الفنى ، والعبقرية الإنسانية المبتكرة والخلاقة .

الأغنية الشعبية والأغنية الفلكلورية

يرمز اصطلاح الأغنية أو الموسيقى الشعبية بمفهومه العام (والذى لم يتحدد بعد حتى الآن فى البلاد العربية) إلى تلك الأغانى التى ترتبط بالشعب ، والتى تنتشر وتشيع بين الطبقات الشعبية من ذوى الثقافة المتوسطة والبسيطة . أو الطبقات التى هى أدنى ثقافة ، أو بمقياس آخر ، بين ما يصطلح عليه بالعامة من ساكنى الأحياء الشعبية بالمدن ، هذا من جهة . ومن جهة أخرى وبين الفلاحين فى الدلتا والصعيد ، والنوبيين وسكان الصحارى من البدو فى الواحات أو الرحل منهم فى الصحراء الغربية ومطروح ، والصحراء الشرقية وسيناء ، علاوة على العمال والصيادين وعمال البحر الأبيض والأحمر ومنطقة القناة .

والمجموعة الأولى وهم ساكنو الأحياء الشعبية فى المدن قد أثّر فيهم إلى حد كبير ما فى المدينة من إمكانات التثقيف والتنوير التى يسّرتها وسهّلتها وسائل الإعلام المختلفة ، بتأثيراتها الواضحة والسريعة وبإمكاناتها الفنية والتكنولوجية ذات التأثير المباشر والمستمر ، مما يتضح الآن من تركهم لبعض العادات والتقاليد والممارسات الشعبية الأصيلة جرياً وراء مظاهر الحضارة الحديثة المادية .

أما المجموعة الأخرى فقد استطاعت هى الأخرى برغم بعض التطورات والتغييرات الطفيفة أن تظل محتفظة بخصائصها وعاداتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية وفنونها ؛ ولذلك فهم يمثلون بالنسبة لعلماء الدراسات الإنسانية Anthropology وبخاصة الفلكلوريون — الركيزة الأولى التى تعتمد عليها دراساتهم ، نظراً لاحتفاظهم حتى الآن بالكنوز الفكرية والفنية والقيم التى أوصلوها إلينا من الأجداد القدامى حاملة لنا تجاربهم وثقافتهم وخبراتهم التى مازالت تمثل للعالم أعظم تراث حضارى إنسانى ، وذلك برغم التطورات والمتغيرات الحديثة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، ولهذا فإن العلماء والباحثين يحاولون بجمعهم لهذا التراث وتدوينه وتحليله وكشف أسراره — الخروج منه بالنتائج التى تساهم فى تركيز وتأصيل قيمنا وأفكارنا وفنوننا بما تحمله من طابع خاص ومتميز.

والملاحظ أنه كما احتفظ الفلاح والعامل المصرى بأدواته وآلاته الزراعية القديمة وأسلوب استعمالها منذ آلاف السنين حتى الآن دون تغيير ، فإنه قد احتفظ أيضاً بآلات أجداده الموسيقية الفرعونية حتى الآن ، بشكلها وتصميمها والمادة المصنعة منها نفسها وعدد أوتارها وثقوبها نفسها حتى فى أسلوب استعمالها وضبطها مثل الطمبورة (السمسمية) والناى والأرغول والدفوف . . إلخ . وهذا يؤكد أن جزءاً من مأثوراتنا وعاداتنا وتقاليدنا وفنوننا الشعبية وأيضاً موسيقانا يعتبر تراثاً متوارثاً قديماً جداً .

مما سبق يتضح أن مصطلح الأغنية الشعبية المنتشر عندنا بلا تحديد ، يعبر عن كل أشكال وأنواع الممارسة والإبداع الموسيقى والغنائى الذى يحمل الطابع الشعبى ، أو الذى يعبر عن البيئة الشعبية أو المنتشر بين الطبقات الشعبية ، أو تلك الأغنيات التى يؤديها فنانون محترفون نابعون أو آتون من الوسط الشعبى ، ويمثل الفن مصدر رزق لهم ؛ كما تطلق أيضاً على الأغانى التى ألفها ولحنها وغنّاها فنانون محترفون ليسوا من الطبقة الشعبية ؛ ولا ينتمون إليها ، ولكنها أغانٍ ذات نص يحمل الطابع الشعبى أو تدور حول موضوع يتصف بالشعبية ، كما أنها لحنت بشكل يحمل الخصائص التى تتسم بها الأغنية الشعبية من البساطة والسلاسة ، وذلك مثل الأغانى التى تخرجها يومياً وسائل الإعلام والنشر المختلفة .

وفى الوقت نفسه هناك نوع أو شكل ثالث من الأغنية الشعبية أيضاً ، وهى الأغنية التى يؤلفها ويلحنها ويرددها الشعب نفسه ، ولا ترتبط بمبدع معين ، كما تتناقلها الذاكرة الشعبية من جيل لجيل شفهيا دون حاجة لتدوين أو تسجيل ، وهم يغنونها غالباً بشكل جماعى أو انفرادى ، وذلك بغرض التسلية أو الترفيه أو لأنها ترتبط بوظيفة اجتماعية معينة ، أو طقوس ومناسبات محددة كأغانى العمل والأفراح والأطفال . . إلخ .

بهذا نجد أننا أمام ثلاثة أنواع متباينة تماماً من الأشكال الغنائية ،

يطلق عليها جميعها تجاوزاً الأغنية الشعبية بلا تحديد للمصطلح أو لمفهوم هذا الشكل من التعبير الفنى، ومازالت تتخبط الآراء حوله، ولاسيما بين النقاد والمعلقين والمحررين الفنيين فى مجالات الصحافة والإعلام المختلفة الذين ليس بينهم موسيقى واحد متخصص! أما الباحثون فى الأدب الشعبى الذين يمثلون الغالبية العظمى من الفلكلوريين فى مصر والبلاد العربية فهم يقسمون هذا النوع من الأغنيات غالباً إلى نوعين هما :

١ – أغنية إعلامية أو يومية :

وهذه يقصدون بها ذلك النوع من الأغنيات التى تنتجها يومياً وسائل الإعلام والنشر : مثل الإذاعة والتليفزيون وشركات الأسطوانات والكاسيت . . إلخ ، والتى تعبر عن صورة شعبية ويؤديها فنانون محترفون .

٢ – الأغنية الشعبية :

وهذه هى الأخرى يدور حولها الجدل ، وبعضهم يستخدم هذا الاسم أو المصطلح للدلالة على الأغنيات الدارجة المنتشرة شعبياً ، ولكنها ليست تلك التى تحمل خصائص الأغنية القديمة التراثية ، والتى تتميز بالإبداع الجمعى الشعبى . على حين يستعمل بعض آخر المصطلح نفسه (الأغنية الشعبية) للدلالة على الأغانى التراثية الموروثة : أى

(الفلكلور) . وقد يبدو أن تمسكهم بهذا الاسم ناتج عن عدم رغبتهم فى استخدام المصطلح الأجنبى Folklore المعروف فى العالم كله ؛ لذلك عربوه بالأغنية الشعبية . ولكنه فى الحقيقة لا يجابه الصواب ؛ حيث إن الترجمة والتعريب الدقيق لمصطلح الفلكلور كما ذكرنا هى التراث الشعبى ، أما الأغنية الشعبية فهى ترجمة للمصطلح الأجنبى Popularmusic ، وشتان بين النوعين كما هو واضح ومفهوم لدى أساتذة الأدب الشعبى والفلكلور . عندنا .

أما من وجهة نظر باحثى الدراسات الموسيقية Ethnomusicology وعلماء النظريات الموسيقية Musicology ، التى تعتمد على التحليل الموسيقى وأساليب البحث التطبيقى والمقارن فإن أسلوب البناء والتركيب اللحنى والمقامى والإيقاعى والحركة اللحنية وطابع وأسلوب الأداء لها الدور الأساسى فى عملية التصنيف بين تلك الأشكال الغنائية المختلفة ، والتى نوضحها ببساطة من وجهة النظر الموسيقية والتى لا تحتاج إلى خبرة موسيقية معينة لإدراكها . وذلك كالتالى . . .

النوع الأول :

وهى الأغنيات ذات الصيغة والطابع الشعبى ، والتى يؤلفها ويلحنها حديثاً فنانون محترفون ، ومنهم جامعيون أو من خريجى المعاهد الموسيقية . وهذا يبدو واضحاً بالطبع على الأسلوب الفردى والشكل والمستوى الفنىّ

الذى تظهر به الأغنية نصاً ولحناً وأداء . فإذا ما قدموا لنا أغنية ذات مضمون وطابع يعبر عن صورة شعبية وأحبها الناس وانتشرت بشكل ما ولفترة معينة طالت أو قصرت – نجد فى النهاية أنها من النادر أن تظل متداولة دون أن تمحى من الذاكرة الشعبية ، وأن تصمد أمام سيل الإبداع والإنتاج اليومى المتجدد ، والذى يحتويها لكى تُخلى الميدان ولفترة معينة أخرى لأغنية جديدة . . وهكذا .

وقد لاحظ أنه على مدى الثلاثين سنة الماضية لا توجد أغنية واحدة من هذا النوع ظلت صامدة وباقية وحيّة فى الذاكرة الشعبية حتى الآن ، ترتبط بمؤدٍّ أو مبدع معين ؛ لذلك لا يمكن أن نعتبرها من الناحية العلمية أغنية شعبية ، لأنها تفتقر لعناصر الأصالة ، ومن ثم ليست بالطبع أغنية تراثية أو مأثورة شعبية : أى فلكلورا ؛ لأنها بديهيا حديثة التأليف والتلحين وفردية الطابع ؛ إذن فهى مجرد أغنية دارجة الأسلوب ترتبط شعبيتها بفترة ذيوعها ووجودها فقط ، ولا تلبث أن تختفى تماماً إعلامياً وشعبياً ، ومنها على سبيل المثال أغنيات : (يمه القمر عالباب – تحت الشجر يا وهيبة – غاب القمر يابن عمى) ؛ لذا فنحن نقترح تصنيفها وتسميتها **بالأغنية الدارجة** .

النوع الثانى :

وهى الأغنيات التى يؤديها مغنٍّ شعبى حقيقى ومحترف نابع من البيئة

الشعبية وما يزال منتسبا لها ، وهو يعتمد على موهبته وإمكاناته الصوتية ، ومقدرته على الارتجال والتلوين ، وحريص على كسب المزيد من الشهرة حتى يصبح دائماً مطلوباً لإحياء الحفلات والسهرات الشعبية من أفراح ومناسبات قومية أو دينية (موالد) طالما حسّن من أدائه ، وطالما اكتسب من خبرات . وهو يؤدى الأغنية والطقطوقة والموال ، أو القصة والملحمة والسيرة أو القصيدة والتوشيح الدينى . . . إلخ .

وتلك الأنواع ترتبط بأسلوب معين من الأداء يتميز بالأصالة والصدق الشعبى ، وأصالته نابعة من بساطته وتلقائيته التى تستهوى الوسط الشعبى ، وتعبر عنه وعن آماله وأفكاره ، وكل شكل من تلك الأشكال الغنائية له طابعه الخاص وله خصائصه التى لا يمكن الخروج عليها إلا بما تفرضه النصوص المرتجلة ، أو الإلقائية وشكل الأداء وأسلوبه ونوعيته ، وذلك بما تفرضه نوعية المؤدى وشخصيته وإمكاناته وقدراته الإبداعية ، كما فى الموال والسير والقصائد ، والتى قد تؤهله لنوع معين من تلك الأنواع عن غيرها ، وأحياناً لجزء معين من النوع الواحد مثل بعض المشايخ والصيبتة من شعراء ورواة السيرة والملاحم ، ومنهم من يتخصص ليصبح زناتيا أو هلالياً فقط .

وبالطبع فإن هذه الألوان الغنائية الشعبية لا يمكن اعتبارها كلها تراثاً أو مأثورات شعبية موروثة سوى فى الشكل والإطار العام لكل نوع : فالموال مثلاً كقالب شعرى وموسيقى له شكل (Form) خاص ، وله

أسلوب معين فى الأداء ، ووظيفة اجتماعية محددة ، فنى هذه الحالة فقط يمكن اعتباره تراثاً حقيقياً وأثراً شعبياً . أما إذا كانت نصوصه مؤلفة خصيصاً للمؤدى ، أو مرتجلة بشكل خاص يعتمد على الموهبة الخاصة والإمكانات الصوتية والإبداعية للمؤدى ، والتى يكون قد اكتسبها أيضاً عن طريق الخبرة الذاتية التى نمت معه منذ أن بدأ يحترف هذا اللون من الغناء ، والتى يحاول دائماً أن يستفيد من خبراته هذه فى تحسين مادته وأسلوب أدائه الذى يعود عليه حينئذ بالنفع المادى والشهرة – فإن صفة الاحتراف هذه تنفى عن هذا اللون أهم خاصية يتميز بها الفلكلور بشكل عام ، وهى ألا يكون المبدع والمؤدى اللذان يمثلان طرفاً واحداً فى هذه الحالة محترفاً ، ومن هنا فإن الموال فى هذه الحالة يعتبر لوناً غنائياً شعبياً فقط ولا يمكن أن يكون من ثم فلكلوراً .

لهذا فإن الأغنيات التى يقدمها لنا هؤلاء الفنانون الشعبيون ، من أمثال (محمد طه وخضرة وبدارة وأبو دراع . . .) والتى يكون فيها اللحن للمؤدى نفسه ، يرتبط به وبأسلوبه وبلونه الخاص وطريقته فى الأداء – هذه الأغنيات يمكن أن نطلق عليها ببساطة (أغنية شعبية) لارتباطها كما أسلفنا بمادة شعبية حقيقية ومؤد وأسلوب أداء شعبى فعلاً .

النوع الثالث :

وهو الأغنية المتوارثة التى انتقلت شعبياً عبر الذاكرة الشعبية ، وهى بذلك لا ترتبط بمؤد معين ، بل يؤديها كل الناس كلما دعت الحاجة إلى

ذلك وفى المناسبة الخاصة بها ، وهى بذلك ترتبط بوظيفة اجتماعية محددة كما أنها الأغنية التى ليس لها مؤلف أو ملحن معروف ، بل ساهم الجميع فى تأليفها وتلحينها على مدى سنين طويلة ، حتى وصلتنا صورتها الحالية والتى ربما تتعدل أيضاً فيما بعد- وبشكل ما طالما ظلت باقية ومتداولة . وهى الأغنية التى ساهم فيها الجميع أيضاً ، كل بكلمة أو جملة أو جزء من اللحن ، أو بتعديل أو حذف أو إضافة أو ربما باستحداث نص جديد لها يواكب الحاجة أو الحالة أو المناسبة التى يراد التعبير عنها ، وربما أيضاً بلحن جديد تماماً على النص نفسه أو تعديل له ؛ حتى إنه قد يتشعب اللحن الواحد الأصلى إلى عدة ألحان أو أشكال جديدة . وهى بذلك تظل حية متجددة فى حدود الإطار العام والطابع الشعبى للمنطقة التى ينتشر بها اللحن . وهذا النوع هو بلا جدال أثر شعبى ينطبق عليه خصائص ما يصطلح عليه «بالأغنية الفلكلورية» .

وبينما يرتبط النوع الأول والثانى - السابق الإشارة إليهما - بوظيفة واحدة محددة وهى الترفيه والتسلية ، وأحياناً بالتوجيه الاجتماعى الذى يوضع فى قالب ترفيهى - نجد أن النوع الأخير يرتبط بحياة الإنسان وحاجاته ، ويواكبه من المهد إلى اللحد ، وهو يؤدى فى العادة جماعياً وبالصورة التى تفرضها الظروف والمناسبات أو الطقوس المرتبطة بها : فهناك أغانى الميلاد والسبوع والمهد وتهنين وترقيص الأطفال . ثم أغانى الختان وأغانى وألعاب الأطفال ، ثم أغنيات العمل بأنواعه المختلفة

الجماعية والفردية ، ثم أغانى الشباب والأعياد والحب والزواج والأفراح بمختلف طقوسها وخطواتها ، ثم أغانى الحجاج والعديد . ومن هذه الأنواع ما اندثر فعلاً ، ومنها ما هو الآن فى طريقه للاندثار .

وهذه الأغنيات تخرج تلقائياً عند الحاجة لها ، حاملة معها عناصر الصدق والأصالة لأنها تعبر عن مكنونات وأحاسيس الإنسان المصرى الأصيل حاملة له الخبرات والقيم الاجتماعية والفنية التى أرسلها له أجداده عبر آلاف ومئات السنين ، والتى يجب عليه أن يوصلها بدوره من ثم إلى الأجيال القادمة .

وهذا النوع هو ما تتسابق دول العالم فى سرعة جمعه وتسجيله وتدوينه وحفظه من الضياع إدراكاً منها بأن متغيرات ومتطلبات الحياة المادية والآلية الحديثة ، والتطور الحضارى المتجدد يومياً بما له من تأثير مباشر وفعّال على الإنسان المعاصر وأسلوب حياته وتصرفاته وسلوكه الاجتماعى ، والتى تنطبع مباشرة على الفكر الإنسانى ، وعلى إحباط وقتل منابع الإبداع والخلق فيه ، والتى جعلته يعتمد على الوسائل الآلية والتكنولوجية التى يسّرت له بوسائل الاتصال السريعة وأجهزة الإعلام والنشر الاطلاع على إنتاج وفكر الآخرين دون أن يبتكر أو يبدع .

كما كان لوصول الترانزستور والكاسيت إلى كل مكان وإلى كل يد ، وبأرخص التكاليف خطورة شديدة على الأوساط الشعبية التى نعتبرها المصدر الأساسى والمنبع الهام لدراسات العلوم الإنسانية وخصوصاً

الفلكلور ، وذلك لاعتمادهم الآن كليَّة على الراديو والمسجلات فى تسليتهم والترفيه عنهم فى أثناء العمل أو الراحة ، واستخدامه فى أفراحهم وسهراتهم بدلاً من المغنين المحترفين حتى أنصاف المحترفين أو قيامهم أنفسهم بذلك ؛ كما أن خطورة التطور الحضارى الحديث تكمن فى أنها بدأت تطغى على القيم الإنسانية والروحية للإنسان المعاصر.

ويجدر بنا الإشارة هنا إلى أن المجتمع الشعبى فى المدن كان لمرونته فى التفاعل والتأثر بالثقافات الحديثة وقابليته لسرعة التغيير ولقربه والتصاقه بوسائل التثقيف والتنوير – معرّضاً بذلك إلى تناسى واندثار جزء هام من تراثه وخصائصه وعاداته وتقاليده بشكل قد يفقده ذلك تماماً يوماً ما ، ويقطع صلته بماضيه وبثقافته وكنوز أجداده الفنية والفكرية والاجتماعية والثقافية . أما المجتمعات الريفية والبدوية فقد ظلت حتى الآن تزدهر فيها إلى حد ما بعض الأنواع من الأغنيات الفلكلورية على حين اندثرت تقريباً بعض الأنواع الأخرى.

لذلك ومع نهاية القرن التاسع عشر – بدأت تصبح الدراسات الفلكلورية موضوعاً هاماً تهتم به دول العالم المختلفة ، وخصوصاً بعد أن تقدمت دراسة العلوم الاجتماعية ، ثم أصبح الإنسان فى ذاته موضوع دراسة تهتم بتقاليده وطباعه وفنونه ، إلى جانب ذيوع الروح القومية التى تدعو إلى زيادة ارتباط الأمم بتراثها وطابعها القومى الخاص ؛ كما أصبح التراث الشعبى بمختلف أشكاله وأنواعه القولية والتشكيلية والموسيقية

مصدر الإلهام والوحي الذى ينهل منه أعلام الفكر والفنون المثقفة ، وهذا ما يبدو واضحاً فى أعمال كبار أدباء القرن العشرين فى العالم ؛ ولهذا فإنه على الأجيال الحالية أن تتنبه إلى ذلك ، وأن تكلّف الباحثين والمتخصصين الدارسين سرعة تدوين هذا التراث الحضارى العظيم ، وتحليله علمياً ودراسته بحثاً عن عناصر ومقوّمات الأصالة فيه . . التى يمكن باتباعها ودراستها الخروج منها بالنتائج التى يمكن طرحها لمن يريد الاستفادة منها .

أما بالنسبة لنا نحن الموسيقيين فإنه بدراسة هذه النتائج الهامة دراسة جدية وعلمية يمكننا الاستعانة بها عند إنتاج موسيقى أو أغنيات من النوع الأول السابق الإشارة إليه ، ومن ثم يمكن أن نتوصل إلى الأغنية والموسيقى المصرية التى نبحث عنها والتى تحمل فى طياتها عناصر وسمات وطابع وخصائص الأغنية المصرية الصميمة المفقودة ، والتى لا نجد لها لوناً مميزاً أو شكلاً تُعرف به فى الوقت الذى نجحت دول كثيرة فى أن تحدد لها لوناً خاصاً بها يعرفه العالم كله من أول وهلة : كالموسيقى الهندية والصينية واليابانية والروسية واليونانية والأرمنية والإسبانية والأسكتلندية . . إلخ على سبيل المثال لا الحصر . على حين سادت عندنا الآن موضة الاستعانة بالآلة الموسيقية ، وأسلوب الأداء الغربى .

أما النوع (الثانى) وهو الأغنية الشعبية فإن الدول المتقدمة فى مضمار جمع فنونها الفلكلورية والشعبية تهتم به أيضاً وتجمعه على اعتبار أنه يمثل الآن قيماً فنية واجتماعية معاصرة ، تحمل فى طياتها عناصر الأصالة ،

الخصائص العامة للفلكلور الغنائى

تتميز الأغنية الفلكلورية بخصائص عامة أهمها :
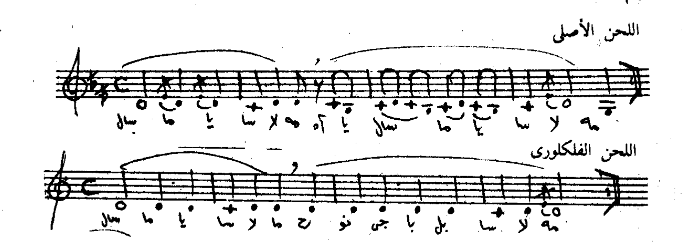
● اعتمادها فى انتقالها من شخص لآخر ومن منطقة لأخرى ومن جيل لجيل على الشفاهية والذاكرة دون أى اعتماد على التسجيل أو التدوين الذى ربما يعطيها نصاً ولحناً وشكلاً ثابتاً محدداً ، وهو ما يُنافى أهم خصائصها وهو التغيير والتبديل والتعديل المستمر ، وهذا هو ما يضفى عليها عنصر المرونة والحيوية الذى يساعدها على أن تظل محفورة فى ذاكرة الناس ، وهى تواجه بذلك أنماط وتجارب وخبرات الحياة المتجددة .

● وتتصف الأغنية الفلكلورية بالحيوية والشيوع والانتشار ؛ ولذلك فهى لابد أن تكون جارية الاستعمال ومنتشرة ، وأن تؤدى وظيفتها الاجتماعية التى خلقت من أجلها تماماً ، فإذا كانت ترتبط بطقوس ومناسبات معينة ، كان لابد من تسجيلها وتحقيقها عملياً فى أثناء استخدامها ميدانياً ، ومن أفواه قائليها تأكيداً لاستمراريتها وحيويتها وذيوعها بين الطبقات الشعبية . مع الحذر من أن كل أغنية شائعة الاستعمال ودارجة الأسلوب ليست بالضرورة أغنية فلكلورية .

● ويتميز هذا النوع من الأغنيات بأن مادة الأغنية قد ظهرت لأول مرة كلحن أو نص بطريقة عفوية تلقائية ارتجالية من شخص أو عدة أشخاص ، من أجل استخدام معين وفى مناسبة معينة ، ولكنها وجدت استحساناً وقبولاً من الوسط الشعبى ، ومن ثم يكون قد اشترك فى عملية إعادة الإبداع والتعديل والتلوين والتكوين ربما عشرات أو مئات من الناس ، حتى إنه لا يمكن بالتحديد ربطها باسم مؤلف أو ملحن أو مؤد معين ، ولكن مبدعها الحقيقى والثابت هو الجماعة الشعبية كلها .

على أنه فى بعض الحالات النادرة قد يرتبط لحن ما بمؤلف معين أو ملحن معروف ، ولكن الذوق الشعبى هنا يدخل عليها ما يوافق هواه ويتفق مع ذوقه وحسه من أشكال وأنماط التعديل والتبديل والتلوين المختلفة وذلك عبر فترة زمنية قد تطول أو تقصر على حسب الظروف ، حتى تصل إلى شكل محدد ، وتصبح بذلك فى حكم الأغنية الشعبية ، ثم تتحول بعد فترة أخرى ومن ثم إلى أغنية فلكلورية : وعلى سبيل المثال فإن بعض ألحان الشيخ سيد درويش التى انتشرت يمكن أن نحكم عليها الآن بعد تحويرها بأنها فلكلورية برغم علمنا باسم مبدعها الأصلى ، ولكن اللحن بصورته الجديدة الشعبية لم يعد مرتبطاً به على الإطلاق .

ونستطيع بفحص التدوين الموسيقى لأغنية (سالما ياسلامة – رحنا وجينا بالسلامة) بشكليها الأصلى كما لحنه سيد درويش ، والشعبى كما هو معروف الآن – أن نبرهن على ذلك .



● ويشترط أن تكون الأغنية الفلكلورية دارجة الأسلوب وباللهجة العامية التى يستطيع أن يعبر بها أبناء الشعب عن أنفسهم ببساطة وبتلقائية ؛ لأن مجرد ظهور بعض أشكال الحرفية والفصاحة اللغوية فيها ربما يؤكد أنها من إنتاج يغلب عليه صفة الفردية والفكر المثقف ، وأنها بذلك قد تخضع لبعض المقاييس الجمالية الأدبية والفنية مما يخرجها إلى مضمار الفنون المثقفة .

● ومن الواجب أن تكون الأغنية الفلكلورية مرتبطة بالناس وذات وظيفة اجتماعية معلومة إلى جانب وظيفتها الأساسية وهى الترفيه والتسلية . ولكن بشرط ألا تكون فى الوقت نفسه عملاً ساذجاً ضحلاً بدائياً ، كما أنها لابد أن تحمل فى طياتها طابع الشعب ، معبرة عن عاداته وتقاليده وأخلاقياته ، ويمكن من خلال دراستها التعرف على تجاربه وخبراته ، وإمكانات الانطلاق فيه إلى مستقبل أكثر إشراقاً وازدهاراً .

● وفى الأغنية الفلكلورية تبدو ظاهرة التخصص واضحة جدًّا ؛

فهى تنقسم على حسب السن والنوع وطبيعة المنطقة المنتشرة بها وإمكاناتها : فأغانى الأطفال لا يؤديها الكبار والبالغون مطلقاً ، على حين أن أغانى الأفراح لا يؤديها سوى النساء فى الدلتا ، وعلى العكس ، يؤديها الرجال غالباً فى النوبة وعند البدو ومنطقة مطروح ؛ كما أن أغانى المهد وتهنين الأطفال تؤديها منطقياً السيدات فقط . . إلخ .

هذا إلى جانب تميُّز بعض المناطق بنوعيات خاصة مثل أغنيات الصيادين والبمبوطية وعمال البحر فى السواحل ، وأهازيج وحداء الإبل فى الصحارى . . . إلخ . وفى الوقت نفسه يكون شكل الأداء فى الغالب جماعياً ويستطيع الجميع أن يشاركوا فيه صغاراً وكباراً ، رجالاً ونساء مهما كانت قدرتهم الموسيقية والصوتية . وفى بعض الحالات الخاصة والنوعيات المحدودة يتحتم أن يكون الأداء فردياً مثل أغانى المهد والعمل الفردى .

● وإذا كان لكل فن من الفنون طرفان أو ثلاثة يشتركون فى إتمامه فإن فى حقل الموسيقى والأغنية مثلاً المؤلف والملحن والمؤدى ثم المستمع ، كما فى الأغانى التى يقوم بها المحترفون ، ولكن قد تختصر الأطراف الثلاثة إلى اثنين فقط ؛ كما فى الفنون التشكيلية والتى يصبح فيها المؤلف والمؤدى واحداً . أما فى مجال الأغنية الفلكلورية فإن أهم هذه الأطراف – وهو المؤلف – يصبح معدوماً ، وفى الوقت نفسه يضيق الارتباط بين باقى الأطراف وهما المؤدى والمستمع ليصبحا أيضاً طرفاً

واحداً أى أن الكل يغنى ويشارك وهم بذلك المبدعون والمؤدون والمستمعون فى الوقت نفسه .

● ويلاحظ أيضاً وجود علاقة وثيقة وأساس بين اللحن وتركيبه ، وبين نوع الأغنية وموضوعها ووظيفتها : فنجد أنه فى أغانى العمل مثلاً يواكب اللحن حركة العمل وإيقاعه المنظم النشيط ، وعلى النقيض نجد فى أغانى المهد اللحن البطىء الهادئ الحانى مواكباً الوظيفة الأساسية لهذا النوع من الأغانى . أما فى أغانى الأفراح فالألحان مشرقة مرحة مملوءة بالحركة والحيوية فى حركة لحنية واسعة وإيقاع نشيط بهيج .

كما تتميز الأغنية الفلكلورية فى كل مكان فى العالم ببنائها اللحنى البسيط التركيب ، والسهل السلس الذى يناسب خبرة المجتمع الشعبى وموهبته وخبراته الموسيقية .

كما نجد أن الأغنية قد تتأثر بألحان أو مواد لحنية وأساليب خارجية وافدة قد تكون نابعة من مجتمع آخر نشأت فيه أصلاً ، ولكنها لا تمر دون أن يحتويها الحس الشعبى فى داخله ويعدّ لها بما يناسبه ويطوّعها على حسب هواه . وذلك هو سر وجود بعض الألحان المنقولة من مناطق إلى مناطق أخرى بعيدة عنها وربما كانت أجنبية تماماً ، أو متأثرة بها ، حيث يلاحظ وجود بعض الأغنيات غير المصرية الأصل مثل

شامى يالارنـــج شامى   يا مشقق عـــلى الصوانى
قُلتلها يا حلـــوة اوريني   على صـــدرك فرّجيني

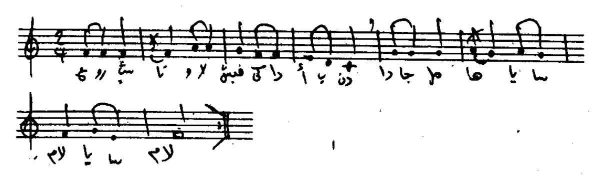
قالت لى روح يا مسكينى   دا صدرى بلاط حمامى
                    ياعـــــينى

(الحمراوى – كفر الشيخ)

١٩٧٣

أو أغنيات مصرية مبنية على ألحان ذات أصل أو طابع أجنبى أو ألحان غير شعبية مثل :

عروستنا ولا فيش كده أبداً   دا جابها ياسلام ياسلام



(دمياط – ١٩٦٧)

ويلاحظ أن اللحن هنا مأخوذ ومحوّر من السلام الملكى القديم المصرى مما قد يؤكده أيضاً استخدامهم للفظ ياسلام ياسلام .

* * *

الخصائص والسمات الأساسية

للأغنية الفلكلورية المصرية

تتميز الأغنية الفلكلورية المصرية بالبساطة والسلاسة والسهولة والعذوبة التى تنبع من أعماق الإنسان المصرى ، ومن روحه المرحة الصافية التى حباها الله به فى أرض مملوءة بالخيرات والنعم ، كل ذلك كان له تأثيره الواضح على ابن مصر منذ آلاف السنين ؛ فهو يغنى فى كل مناسبة وفى كل مكان وفى أى وقت وحيداً أو بين الآخرين ، وتلعب الأغنية دوراً هاماً فى حياته .

والأغنية المصرية تنبع بساطتها وعذوبتها وسلاستها من أسلوب تركيبها وبنائها ، حيث يدور اللحن فيها حول عدة درجات صوتية أو نغمات أو(نوتات) تبدأ من لحن مبنى على درجة واحدة : أى (مونوكورد) ، وهذا النوع من الألحان يتميز بطابعه وبقيمته الايقاعية دون اللحنية التى تعتمد بدورها على التقطيع الإيقاعى العروضى للنص ، وهو بذلك يبدو إلقائياً أكثرمنه غنائياً (أى منغَّماً) ، وهو ما اصطلح عليه بـ Recitative وهذا النوع يكثر فى أغانى العمل الجماعية وأغانى وصيحات الأفراح الإلقائية الجماعية التى تؤديها الفتيات مثل :

آه يـــا واد يـــا واعى خت الحلوة وسبت الوحشة تراعى
حـلـو يـا واد يـا مسـكـر ، خت الحلوة وسبت الشينة تفكّر

ويصاحب هذا النوع دائماً التصفيق بالأيدى بإيقاع منتظم واضح .

أما فى أغانى العمل فيكون الإيقاع هو حركة العمل نفسها وإيقاعها المنتظم .

وهناك أيضاً أغنيات مبنية على نغمتين أو ثلاث ، وهذه تكثر فى أغانى المهد والعديد والحجيج وأهازيج الحداء وأغانى العمل الهادئة الحرة وغير المقيدة بحركة أو إيقاع معين مثل أغانى الحصاد والرى بالشادوف والطنبور وجمع القطن . . إلخ ، وكذلك فى أغانى الأفراح وأغانى وألعاب الأطفال . وتدور فيها الألحان متسلسلة ومتدرجة صعودا وهبوطا ببساطة وسلاسة لحنية ، حتى يستطيع أن يؤديها الجميع بلا مشقة ، وهى بذلك لا تشترط فى المؤدى أن يكون متمتعاً باستعداد موسيقى معين أو حساسيّة فنية خاصة خلافاً للأنواع الأخرى من الأغنيات ذات الطابع الفردى .

وتتطور الأغانى لتصبح ألحانها أكثر تقدماً ، حيث تصل فى بنائها أحياناً إلى سبع أو ثمانى نغمات أو درجات : أى سلم موسيقى كامل ، كما فى أغانى الأفراح ، وهذه تعتبر قمة فى الثراء اللحنى والتطور فى حقل الأغنيات الفلكلورية .

والغالبية العظمى من الأغنيات الفلكلورية المصرية بمختلف أنواعها

مبنية على أحد المقامات العربية الرئيسية فى الموسيقى العربية وهى : البياتى والراست والعجم والنهاوند ، وذلك فى معظم أنحاء مصر ، وخصوصاً فى الدلتا والصعيد . أما النوبيون فلهم طابعهم وأسلوبهم الخاص المتميز الذى يعتمد على السلم الخماسى (كما فى الألحان السودانية) ، وتبنى أغانى البدو فى الصحراء الشرقية والغربية والواحات ومنطقة مطروح على المقامات العربية السابق ذكرها ، إلى جانب بعض خصائص الأغنية والإيقاع النوبى الذى يبدو التأثير الأفريقى عليه واضحاً .

ومن أهم مميزات الأغنية المصرية أنها جماعية الأداء – كما ذكرنا – وذلك فى غالبية أشكالها وأنواعها ، وهى بذلك تساهم فى تحقيق الترابط والتآلف بين الفرد والجماعة ، كما يبدو واضحاً فى أغانى العمل وأغانى الأطفال وأغنيات الأفراح . . إلخ .

وفى هذه الأنواع تنقسم جماعة المؤدين قسمين يتبادلان الأداء حوارياً ، وهو ما يصطلح عليه بالأسلوب الأنتيفونى Antifonie (أى تضاد الأصوات وتقابلها فى أسلوب حوارى) . أو بين مجموعة وصوت منفرد (صوليست) . والمجموعة الرئيسية أو الصوليست : يقوم فى العادة بأداء اللحن الرئيسى للأغنية والكوبليهات ، على حين تقوم الجماعة الأخرى ، بترديد اللازمة فقط بعد الصوليست أو تقوم بترديد كامل لكل ما يؤديه .

وقد تتقاسم المجموعتان الأداء بالتساوى بأن تقوم كل مجموعة بأداء

جزء أوكوبليه كامل ، فى حين تقوم المجموعة الأخرى – فى هذه الأثناء – بالتصفيق فقط ، ثم يتبادلان الأدوار بأن تصفق المجموعة الأولى وتغنى الأخرى (كوبليه) آخر وهكذا .

وقد تكون للمجموعة الأخرى (الكورس) دور ثانوى بحت لا يخرج عن مجرد إلقاء بعض الكلمات أو الصيحات مثل (الله الله – نايلون – يا سلام – ياوله – صلى . . . إلخ) التى تكمِّل المعنى أو الجملة الموسيقية أو القافية ، وقد يكون ذلك أيضاً فى صورة مقاطع قصيرة ، وفى حالات أخرى يكون دورها هو المصاحبة الإيقاعية بالتصفيق مع أداء بعض المقاطع الصغيرة مثل آه – ياه – يوه – هوه – آى آى – هيه . . . إلخ) . والتى قد لا تشكل من الناحية اللغوية مفهوماً أو معنى له أهميته بالنسبة للنص ، وذلك بشكل إلقائى وفى مكان محدد هو فى الغالب نهاية الجملة الموسيقية ، أو للربط بين عبارتين صغيرتين لملء فراغ زمنى قصير بينهما . ولهذا فالحاسة الشعبية الموسيقية أوجدت تلك الصيحات البسيطة لكى تكمل بذلك البناء الموسيقى للأغنية بشكل طبيعى وتلقائى ، وبالصورة الصحيحة على حسب قواعد اللغة الموسيقية ونظرياتها حتى لا يحدث كسر فى التدفق اللحنى والإيقاعى للأغنية .

أما الأغنيات الفردية والتى نقابلها أحياناً فى بعض أغانى العمل ذات الطابع الفردى ، وخصوصاً أغانى العمل على الشادوف أو الطنبور أو النورج ، والتى يقوم بها فرد واحد ، أو أغانى الحرفيين الفردية والتى

يكون الهدف منها هو تسلية المؤدى لنفسه فى أثناء العمل ، ليبعد عنه الشعور بالتعب والإرهاق فهى على العكس تماماً تكون غالباً غير مصاحبة إيقاعياً على الإطلاق ، حيث لا ترتبط بميزان أو تشكيل إيقاعى متكرر (ضرب) كما هو معروف ، ولكن يكون الأداء حراً ارتجالياً لا يرتبط بحركة العمل أو أية حركة ثابتة ، حيث يطوّل المؤدى أو يقصّر فى الجملة الموسيقية كما يريد ، ويحدد الفراغات أو السكتات بين العبارات أو الجمل اللحنية كما يشاء على حسب مقدرته الصوتية واستعداده الجسمانى . وقد يساعده النص على ذلك ؛ ولهذا يلاحظ أن القافية المفتوحة الممدودة هى المفضلة فى الغالبية العظمى إن لم تكن كل النصوص ؛ ويكون البناء اللحنى فيه معتمداً على موهبة المؤدى وإمكاناته الموسيقية .

أما عن الإيقاع والمصاحبة الإيقاعية للأغنية المصرية الفلكلورية فإنه بحكم موقع مصر الجغرافى فى القارة الأفريقية وبحكم قربها من قلب القارة السوداء ، (الإيقاعات الأفريقية المتدفقة والواضحة والمعقدة أحياناً ، يشكّل منها الإنسان الأفريقى ألحاناً ، حيث تتنوع الآلات الإيقاعية وأشكالها وأحجامها وطبيعتها الصوتية) – يؤدى الإيقاع المصاحب فى مصر دوراً هاماً ، ويتم أداؤه بصور كثيرة . ويستطيع المصرى أو المصرية أن يستعمل أية أداة متاحة مهما كانت ، لتساعدهم على ضبط إيقاع الأغنية الذى يكون عاملاً أساسياً فى تشكيلها ، وذلك مثل أى نوع من الطبول أو الدفوف .

وإذا تعذر ذلك فيكون بالدق على علبة أو إناء أو صفيحة فارغة ، أو حلة أو طشت مقلوب أو كرسى أو ترابيزة ، واذا تعذر ذلك يكون بالضرب على الفخذين أو بدق الأرجل بالأرض ، ويكون كل ذلك مصاحباً بالتصفيق الذى يصبح كافياً إذا تعذرت كل السبل السابقة أو إذا كانت الأغنية تؤدى وهم سائرون خلف موكب (العريس) أو العروس مثلاً .

ويتشكل الإيقاع ويتلوّن من (الدُم والتك) أى من الضغط الثقيل والخفيف (أى من الدق فى وسط الطبلة أو الدف أو الدق قرب حافتها) . ويستطيع من يتمتع بحاسة إيقاعية متوسطة أن يشكل ويلوّن ، وأن يقوم بعمل تنويعات كثيرة على إيقاع أصلى واحد .

والإيقاعات فى مصر كلها تقريباً ثنائية ، إلا فى النوبة وعند البدو ، فقد نلتقى قليلاً جدًّا والإيقاعات الثلاثية . وهذه الإيقاعات الثنائية المستخدمة فى مصر لا تخرج عما يسمى بضرب الممب أو الدويك الذى يطلق عليه شعبياً (الوحدة ونصف) ، أو ما يسمى بضرب الملفوف وتنويعاته وهذه الإيقاعات لا تخرج عن الأشكال الأصلية التالية :

واللحن الواحد يقوم على إيقاع واحد من بداية القطعة إلى نهايتها ، ونادراً ما نجد فيه بعض التنويعات التى لا تتعدى بعض التغييرات الطفيفة فى السرعة أو فى الأداء قوة أو ضعفاً . أما فى منطقة النوبة وأسوان

فيغلب عليها الطابع الأفريقى ، والذى تميزها تماماً الاستخدامات الإيقاعية عن بقية مناطق مصر ، حيث الإيقاعات المعقدة والمركبة ، إلى جانب وجود (البوليرتم) أى تعدد التشكيلات الإيقاعية المسموعة فى وقت واحد . أما عند البدو فهو فى درجة متوسطة بين الايقاع الواضح السلس السهل فى الدلتا والصعيد ، والإيقاع المعقد فى النوبة .

وتتميز الأغنية الفلكلورية المصرية أيضاً بطابعها اللحنى المفرد : أى ذات خط لحنى واحد يعتمد على الميلودية بعيداً عن أى نوع من أنواع تعدد التصويت المعروفة التى تستخدم الأساليب الهارمونية أو الكنترابونتية التى ينتج عنها الاستماع إلى عدة أسطر لحنية مختلفة فى وقت واحد ، ولكننا فى الوقت نفسه قد نجد أنواعاً بدائية من تعدد التصويت الطبيعى والتلقائى الذى ينتج من اختلافِ نوعٍ وعمرِ المؤدين واختلاف طبقاتهم الصوتية ، وأنواع أخرى من تعدد التصويت بدائية تحدث دون قصد فى أثناء الأداء الجماعى وتسمى بالهارمونيات العارضة .

وهناك خاصية هامة تنفرد بها مصر بين دول العالم : تتلخص فى أنه ليست لدينا أية مصاحبة موسيقية آلية للأغانى الفلكلورية ، إنما هو مجرد أداء وإنتاج غنائى فقط يعتمد على الصوت البشرى وحده ، حيث لا نجد سوى المصاحبة الإيقاعية فقط كما ذكرنا . أما الدفوف والطبول والناى والربابة والكمانجة والعود والأرغول والسلامية والمزمار والخمسية والسمسمية . . إلخ فكلها آلات شعبية تصاحب المغنين المنفردين

والمحترفين فقط ، وفرق الطبل البلدى والمزمار والشعراء والمداحين والعوالم والغوازى . . إلخ . الذين لا نعتبرهم من الوجهة العلمية فلكلوريين ومن ثم ليس فى مصر إنتاج موسيقى آلى فلكلورى على الإطلاق يعتمد على المواطن العادى الشعبى لا على المحترفين أو أنصاف المحترفين أو الذين تعلموا العزف بأسلوب مدرسى أو أكاديمى بقصد الاحتراف لا الهواية . ومع الأسف كانت حتى الخمسينيات من هذا القرن بقايا من هذا النوع من الأداء الموسيقى الآلى الذى كان يتمثل فى العزف على الناى والسلامية على وجه الخصوص بين الفلاحين والرعاة فى الدلتا والصعيد تذكُرُهُم أحاديث الذكريات لمن عاصروا وأدركوا هذه الفترة من الخصب الفنى المصرى الأصيل ، وذلك حينما يتحدثون عن الراعى أو الفلاح الذى يجلس تحت ظلال النخيل أو تحت الجميزة الشهيرة وحوله أغنامه ، أو بجوار الساقية وهو يعزف على نايه الذى يصنعه بنفسه من عود (غاب) ، وذلك قبل ظهور الترانزستور الذى ساعد على قتل تلك النزعات الفنية وخصوصاً بعد أن صار فى كل مكان وفى متناول كل يد ، وانتقل استعمال هاتين الآلتين إلى طبقة المحترفين فقط من المداحين والشعراء وفرق العوالم والغوازى ، وأصبح من النادر جدًّا أن نقابل فلاحاً أو مواطناً عادياً يصنع لنفسه ناياً ويعزف عليه من واقع الهواية والاستمتاع الشخصى .

الإنسان المصرى والأغنية

يولد الإنسان المصرى مشغوفاً بالموسيقى والأغنية ذواقاً ومبدعاً ، يطرب لها وهى تواكبه منذ ساعة مولده حتى مماته مستمعاً وممارساً فى مختلف المناسبات الاجتماعية والقومية والدينيةوالتى تكون الأغنية والموسيقى فيها من أهم مظاهر تلك الاحتفالات ، أو عندما تدعو الحاجة النفسية للإنسان للتعبير عن ذاته وكيانه بالغناء منفرداً أو مع الجماعة وبشكل تلقائى فى أى وقت وأى مكان بلا تجهيز أو استعداد مسبق

أمّا هذا التنوع والثراء فى حقل الأغنية والموسيقى فقد حتمته طبيعة ظروفنا التاريخية والجغرافية ، وكذلك التأثيرات والمتغيرات التى مرت بها مصر عبر تاريخها الطويل .

إن الآلات الموسيقية المصرية القديمة التى عثر عليها فى مقابر المصريين القدماء ، والتى نجدها الآن فى معظم متاحف العالم الكبرى – أمكن العزف عليها فعلاً ، وكذا الرسوم التى فى المعابد والمقابر – كل ذلك يؤكد أنه كان على أرض مصر منذ أكثر من ٤٠٠٠ عام ق . م حضارة موسيقية متقدمة ناضجة جاوزت بكثير مراحل البدائية ؛ كما كانت بمصر معاهد لتعليم الغناء والعزف والرقص داخل المعابد ، ولكل معبد فرقته الخاصة من الموسيقيين والمغنين والراقصين ، وفى بداية عصر الدولة

الوسطى التى بدأت من الأسرة الثانية عشرة واكتمل السلم الخماسى الذى تميزت به الموسيقى الفرعونية بشكل عام (السلم الخماسى هو السلم الذى تبنى عليه موسيقى مناطق كثيرة من العالم ويتكون من خمس درجات موسيقية مثل الموسيقى السودانية والأفريقية عموماً والأسكتلندية والصينية واليابانية ومنطقة جنوب شرق آسيا وبعض مناطق أمريكا اللاتينية) .

كما تطور فى صناعة وتركيب الآلات الموسيقية الوترية ، وزاد عدد أوتارها وأنواعها وأحجامها مثل (الجنك) – الهارب المصرى القديم – وكذلك الكنارة (أو القيثارة وهى تشبه الطنبورة أو السمسمية تماماً فى الشكل والتصميم) ؛ كما زادت أيضاً ثقوب آلات الناى والصفافير دليلاً على تطورها واتساع مساحتها الصوتية .

وقبل نهاية الأسر المصرية القديمة بدأت فترة التفاعل بين مصر والدول المجاورة التى احتلّتها لفترات متقطعة مثل الآشوريين والفرس ، حتى احتلها الإسكندر الأكبر عام ٣٣٢ ق . م . وهنا أعطت الحضارة المصرية القديمة الحضارة اليونانية الكثير كما أخذت منها ، وبدأت اللغة اليونانية تُصبح هى اللغة الرسمية فى مصر ، كما استخدمت المقامات الموسيقية اليونانية القديمة إلى جانب السلم الخماسى المصرى .

أما فى أعماق مصر فقد ظلت اللغة الفرعونية الهيروغليفية والموسيقى الخماسية هى السائدة فى الأوساط الشعبية ، وحين أفلت شمس الإمبراطورية اليونانية بعد أن هزمتها الجيوش الرومانية أصبحت مصر فى

عام ٣١ ق . م . ولاية رومانية . وظلت كذلك قرابة سبعة قرون انتشرت في خلالها المسيحية في مصر ، وأزيلت بعض المعابد الفرعونية كمعبدى إيزيس وأوزوريس ، كما حرِّم أداء الصلوات بها ، ولكن لم تجد الألحان والتراتيل والأناشيد المسيحية الجديدة في أول الأمر صدى لدى نفوس المصريين مما اضطرهم إلى السماح بالاحتفاظ بالألحان الفرعونية القديمة ، ولكن بعد أن وضعوا عليها نصوصاً جديدة باللغة القبطية ، وبذلك بدأت تنتشر في مصر إلى جانب اللغة الفرعونية .

ولعل هذا هو أساس النظرية التي تقول : إن الموسيقى والألحان القبطية تحمل في طياتها البقية الباقية من التراث الغنائي الفرعوني وبقايا اللغة الهيروغلوفية : . كما كان التداخل بين السلم الخماسي الفرعوني والسلم السباعي القبطي الذي بدأت تظهر فيه ملامح المسافات المتوسطة أيضاً (أي أرباع الأتوان) التي ليست في السلم الخماسي . وهذا ما يؤكده وجود هذه المسافات في التراتيل القبطية الموروثة والتي حتى الآن في الكنائس القبطية ، وقد أوضحت ذلك الدراسات التي قام بها باحثو الموسيقى القبطية مؤخراً .

وفي عام ٦٤١ م – جاء العرب إلى مصر وانتشر فيها الإسلام ، وبدأت اللغة العربية تنتشر في خط موازٍ لاختفاء اللغة القبطية . وقد حمل العرب معهم طابعهم وتراثهم الذي سرعان ما انتشر أيضاً ، وبذلك كان لهم تأثيرهم الكبير في العلاقة بين الموسيقى والغناء العربي

والمصرى القبطى الفرعونى .

وتعاقبت على مصر عصور الخلافة الأموية والعباسية والفاطمية ، وفيها صارت مصر ملتقى الحضارتين الشرقية والأندلسية ، وفى دولة المعز لدين الله تألفت فى هذه الفترة موسيقية الشعب المصرى وميله الفطرى للفنون ومازال إلى الآن كثير من عاداتنا وتقاليدنا وأغانينا الشعبية والفلكلورية فى مختلف المناسبات والأعياد والأفراح والخاصة ترجع إلى ذلك العصر برغم تعاقب مئات السنين .

أما فى عصر الدولة الأيوبية فقد بدأت الفنون تضمحل لانشغالهم فى الحروب الصليبية . وفى منتصف القرن الثالث عشر وقعت مصر تحت حكم المماليك . وفى عام ١٥١٧ م وقعت تحت حكم الأتراك ، وبدأ بذلك العصر الأسود فى تاريخ مصر الفنى والثقافى ! .

ونتيجة لذلك نشأ فى مصر نوعان من الموسيقى :

موسيقى القصور ولها الطبقة الممتازة من المغنين والعازفين المحترفين الذين يخدمون فقط طبقة الحكام والولاة والأكابر بعيدين كل البعد عن الشعب الذى بدأ يغنى لنفسه محافظاً على تراثه الحقيقى وتقاليده وعاداته مبدعاً وخلّاقاً فى إطارها ، وذلك حتى دخول الحملة الفرنسية مصر عام ١٧٩٨ م . وفيها حدث العكس حيث استقدم نابليون معه العلماء الفرنسيين لينهلوا من الحضارة المصرية بكل فروعها وعلومها وفنونها ومنها الموسيقى كما توضحه الدراسة الهامة التى وضعها (فيلوتو) عن الموسيقى

الشعبية المصرية والتى تعد الآن من أهم المراجع التى يعتمد عليها الباحثون

وفى عام ١٨١١ م . جاء محمد على إلى الحكم ، وأدخل الموسيقى الأوربية إلى مصر ، واستقدم مدربين أجانب لتدريس الموسيقى لفرق الجيش وافتتح لذلك مدارس متخصصة ، وقد تبعه أولاده فى الخط نفسه ، حتى كان افتتاح دار الأوبرا المصرية عام ١٨٦٩ . من أهم المظاهر التى فتحت مجالاً لظهور الموسيقى الأوربية الكلاسيكية فى مصر . أما الشعب فقد كان فى واد آخر ، له موسيقاه وأغانيه التى تناسبه وتعبر عن واقعه وحياته ، وأصبحت مصر واقعة تحت الاحتلال البريطانى سنة ١٨٨٢ ، وقد كان مما أحدثه ذلك إيقاظ للروح الوطنية المصرية التى ظهرت واضحة فى ثورة ١٩١٩ م ، وصاحبتها ثورة أخرى فى حقل الأغنية المصرية ، فقد ظهرت لأول مرة الأغنية الوطنية الجماعية التى رددها الشعب فى أثناء المظاهرات ، إلى جانب ظهور الأغنية المصرية الشعبية الصميمة ، وصار الغناء بأنواعه يعتمد على منابع من الأغنيات الشعبية والفلكلورية التى أبدعها أبناء الشعب نفسه ، وقد تجلى ذلك واضحاً فى ألحان سيد درويش ومن بعده . ومع بداية ثورة ١٩٥٢ م . تأكدت وتجلت تلك الروح القومية وبدأ الاهتمام واضحًا بالموسيقى والأغنية الشعبية من خلال أجهزة الإعلام ، وإنشاء فرق الفنون الشعبية وتأسيس المركز القومى للفنون الشعبية فى أوائل الستينات .

كل هذا التاريخ الطويل الحافل عبر آلاف السنين والمملوء بالمتغيرات والتقلبات والتأثيرات المتبادلة فى حياة الإنسان المصرى – قد أثر وانطبع بلا شك على النشاط والإبداع الموسيقى الغنائى ، وساهم فى تشكيل هذا التنوع والغزارة فى تراثنا الفنى الذى مازال باقياً وحياً حتى الآن برغم كل تلك الظروف ، ومازال يحمل عناصره الأصيلة والمتميزة بين دول المنطقة .

أما من الناحية الجغرافية فإنه بحكم موقع مصر الجغرافى والحضارى الهام فى شمال شرق أفريقيا ، وعند نقطة التقائها بآسيا ، وكونها إحدى دول البحر المتوسط ومجاورتها للشمال الأفريقى غرباً وقربها من عمق أفريقيا جنوباً والبحر الأحمر شرقاً – تعد هى بذلك مركزاً للعالم وهمزة الوصل بين مختلف الحضارات الأفريقية والآسيوية والأوربية . كل تلك الظروف الطبيعية أوجدت بمصر سبعة أقسام ومناطق فلكلورية نوعية ، لكل قسم أو منطقة خصائصها وطابعها ، ولها السمات الخاصة التى تتميز بها ؛ فهى تتنوع من حيث البناء الموسيقى والأدبى ، ومن حيث اللهجة والأسلوب ، كما تختلف من حيث المضمون الاجتماعى والنفسى طبقاً لعادات وتقاليد كل منطقة بما تحتمه ظروفها الطبيعية والبيئية . ولكن هذا لا يمنع وجود بعض الخصائص العامة المشتركة ، حيث نجد بعض النصوص والألحان المتشابهة والمنتشرة بين جميع تلك المناطق الفلكلورية السبع والتى تحمل فيما بينها الطابع المميز للأغنية المصرية بشكل عام .

أولاً – السواحل الشمالية :

وهى المنطقة التى تمتد من الإسكندرية إلى (أبو قير) ورشيد ودمياط ورأس البر ، وهذا الامتداد الكبير يحمل خصائص موحدة بشكل واضح ؛ لأن نسبة كبيرة من السكان فى هذه المناطق يعملون بالصيد ، وكعمال فى البحر والموانى ، وهم أكثر السكان اختلاطاً بالأجانب حيث تتركز هنا أكبر نسبة من الجاليات الأجنبية وخصوصاً اليونانية والإيطالية والأرمنية ؛ كما أنها بحكم موقعها على الساحل الشمالى كانت أكثر المناطق التى جابهت الغزوات الأجنبية الصليبية والفرنسية والإنجليزية .

ومن الطبيعى أنها تركت تأثيرات واضحة على السكان وعلى لهجتهم ، وهذا يبدو بوضوح فى استخدامهم تعبيرات أوربية كاملة أو محرّفة ؛ كما يغلب على نطقهم الأسلوب المقطعى الأوربى Sillabic والذى يتميز بتجزىء الكلمة إلى مقاطع صغيرة بضغوط واضحة . وهذا الأسلوب ليس فى اللغة العربية ولكنه من أسس النطق فى اللغات اللاتينية الأصل وكذلك استخدامهم لصيغة الجمع بكثرة حتى بالنسبة للشخص المفرد ودون استخدام صيغة المثنى .

أما الأغنيات فهى أكثر تطوراً وحيوية وأكثر اتساعاً وثراء فى الحركة اللحنية من بقية مناطق مصر بحكم أنهم كانوا أول وأكثر من استمع وتمرس بسماع الموسيقى الأوربية بحكم العمل والاختلاط بالجاليات الأجنبية .

أما النص واللحن فلكل منهما أهميته المستقلة ، فيتعذر أن نجد نصا يُغَنى بأكثر من لحن ، أو لحناً يستخدم أكثر من نص واحد ، كما هو منتشر بوضوح فى الدلتا مثلاً . ويغلب على الأداء صفة الجماعية تحت قيادة وصوليست منفرد تنظيماً لعملية الأداء أو لحركة العمل فى أثناء التجديف أو جر الشباك أو للتسلية فى أثناء الراحة . . . إلخ .

وأكثر الآلات الموسيقية الشعبية استخداماً هى الطبول الصغيرة (الدربكة – الحُق) ، وبعض أنواع الإيقاعيات المبتكرة بأبسط صورها مثل الدق بملعقتين أو بين كوبين مع المصاحبة بالتصفيق الشديد والدق على المقاعد والترابيزات ، وذلك فى جلسات السمر والسهرات الجماعية ، هذا فى الاستخدام الفلكلورى .

أما فى الاستخدام الشعبى فتنفرد هذه المنطقة أيضاً عن بقية أنحاء مصر باستخدام آلة الأكورديون والهارمونيوم الأوربى الأصل بكثرة ، مع ملاحظة أنه لا يمكن عليها عزف المقامات العربية من ذوات أرباع الأتوان ، ومن ثم نجد أنه نظراً لتلك الظروف فإن استخدام المقامات العربية المنتشرة فى بقية أنحاء مصر كالبياتى أو الراست مثلاً يبدو نادراً ، على حين يغلب وجود مقامى العجم والنهاوند (أى الماجير والمينير الغربى) ، ولكن بالطابع واستخدام الشرق المميز (أمكن أخيراً عمل بعض التعديلات فى الأكورديون يمكنه عند الضغط على أحد المفاتيح تعديل بعض الدرجات لتخدم المقامات العربية ذات أرباع الأتوان) .

ثانياً – المناطق الشعبية فى المدن :

تتركز النسبة الكبرى من سكان مصر فى المدن مثل القاهرة وعواصم المحافظات والمدن الكبرى حيث تتركز أيضاً مراكز الثقافة والإعلام ، من مدارس ومعاهد وجامعات ومسارح ومتاحف ودور السينما إلخ . . ومن الطبيعى أن لها تأثيرها المباشر على السكان إلى جانب تأثيرات الحياة الحديثة والمادية على المواطن البسيط ولكن برغم ذلك فما زالت الأحياء الشعبية بتلك المدن تحتفظ إلى حد ما ببعض قيمها من خلال الحفاظ على بعض عاداتها وتقاليدها الشعبية :

ففى حقل الأغنية والموسيقى مازالت الأفراح الشعبية بتقاليدها وطقوسها وأغانيها تُزاول إلى حد ما بشكلها القديم ، ولكنها تعتمد بشكل أكثر مما سبق على طبقة الفنانين الشعبيين المحترفين من العوالم والمزيكا الأفرنجية ، وفى مدن الدلتا والصعيد على الطبل البلدى وشاعر الربابة ، كما انتشرت عادة استئجار المسجلات لتقوم بهذه المهمة . وبذلك أصبح المواطن الشعبى مع الأسف مرة أخرى مجرد مستمع ، وانعدم دوره كمبدع ومؤد ومشارك فى عملية الاحتفال بالمناسبات الشعبية .

والأغنية الفلكلورية الخاصة بالأوساط الشعبية بالمدن تتميز عن الأغنية المماثلة فى بقية أنحاء مصر بالحركة اللحنية الجريئة فى حيز أوسع ، يصاحبها إيقاع أكثر وضوحاً وسرعة وحيوية متأثرة بذلك وبشكل واضح

بالإنتاج الفنى الموسيقى المتطور بالمدينة حيث الوسائل المؤثرة حضارياً ، ولكن بعد تعديله إلى حد ما بما يناسب أذواقهم ويتفق مع الحس الشعبى ؛ كما تنتشر الأنواع الأخرى من الإنتاج الغنائى والموسيقى مثل الموال ، والسير والقصص الشعبية والطقاطيق والأغانى . .. إلخ .

أما فى المناسبات الدينية والموالد فنجد أيضاً القصيدة والموشح والأغنية الدينية التى قد تعتمد أحياناً على ألحان لأغانٍ معروفة ومشهورة .

ويكثر استخدام مقامات النهاوند والراست والبياتى عن المقامات الأخرى فى هذه المنطقة ، أما بالنسبة للآلات الموسيقية المصاحبة فنجد أنه كالعادة فى الأغنية الفلكلورية المصرية تكون المصاحبة أغلبها إيقاعية فقط كما سبق أن أوضحنا ، على حين أن الأغنية الشعبية تعتمد على الآلات العربية الأصيلة مثل العود والرباب والناى والسلامية ، إلى جانب آلات أخرى دخلت فى الاستخدام الشعبى مثل الكمان (أو الكمنجة) والكلارينيت والأكورديون ، إلى جانب الآلات الإيقاعية مثل الدربكة والحق والبنجز ، والرق والدفوف والصاجات .

ولكن الملاحظ أن أسلوب الأداء يغلب عليه صفة الفردية ، على حين يقل كثيراً الأداء الجماعى .

ثالثاً – مناطق أرياف الدلتا :

تتركز فى الدلتا أكبر نسبة من السكان فى مصر من حيث التقسيم

الجغرافى ، وتتركز أيضاً الثروة الصناعية والزراعية.

وبالنسبة لباحثى الدراسات الإنسانية والفلكلورية - تشكل هذه المنطقة أهمية ضخمة ، لأن سكانها من الفلاحين مازالوا حتى الآن يشكلون الدرع الواقية للتراث الفكرى والفنى المصرى ، لأنهم أيضاً كانوا أكثر سكان مصر عرضة للتأثيرات الغربية والأجنبية على فترات التاريخ المختلفة ، حيث تمركزت فيها قوات الغزوات الأجنبية . ولكن برغم ذلك : ما زال الفلاح المصرى يطرب وهو يستمع أو يؤدى الأغنيات التى رددها وطرب لها من قبله آباؤه وأجداده ؛ كما يسعده ويشجيه صوت الناى والمزمار البلدى والربابة . وتشده المواويل والقصص والسير الشعبية . وما زالت الفلاحة تغنى لأطفالها ولنفسها فى مختلف المناسبات أفراحاً وأتراحاً الأغانى الموروثة نفسها من مئات السنين.

والألحان والأغنيات مشرقة دافئة مملوءة بمعانى الرضا والإيمان والأمل فى حياة سعيدة آمنة ، وربما يكون للطقس المعتدل فى الدلتا أثرٌ فى ذلك الطابع الهادئ للأغانى بعيداً عن الإيقاعات السريعة الصاخبة ، والتى تعتمد على الميلودية الرقيقة البسيطة السهلة السلسة بعيدة عن القفزات اللحنية الواسعة أو المفاجئة ، لذلك تعد منطقة الدلتا من ناحية الكم الغنائى من أثرى مناطق مصر الفلكلورية .

والآلات الموسيقية المستخدمة فلكلورياً فى الدلتا - تقتصر فى حالات نادرة جدًّا على بعض نماذج العزف على الناى ، على حين توجد فقط

المصاحبة الإيقاعية بالطبول أو أية أداة يمكن أن تصدر صوتاً إيقاعياً . أما الإيقاعات نفسها فكلها ثنائية ، ولا تخرج عن إيقاع البمب والدويك والمعروف شعبياً (بالوحدة ونصف) . أما الآلات الموسيقية الشعبية السابق ذكرها فيقتصر استخدامها على فرق المحترفين من العوالم والمداحين.

ولهجة أهالى هذه المنطقة من الفلاحين تتميز بالنطق الواضح السليم للحروف بلا قطع أو إدغام للحروف . كما تتميز نصوص الأغانى بكثرة وجود القافية المفتوحة والممدودة التى تعطى الإثراء اللحنى مجالاً وفرصة لإمكان التلوين والارتجال وإظهار موهبة المؤدى .

والنصوص تبدو سهلة بسيطة من ناحية التركيب اللغوى ولكنها برغم ذلك تحمل فى طياتها قيماً وثقافات وخبرات معينة ذات مضمون اجتماعى وتاريخى ، مستخدما لتوصيلها ببساطة الذكاء الشعبى والوسائل اللغوية مثل الجناس والطباق وأساليب البلاغة المختلفة . وبما أن الكلمة لها أهميتها بالنسبة للفلاح المصرى فإننا نجد فى هذه المنطقة نصوصاً تغنى بعدة ألحان مختلفة تماماً أو قريبة الشبه ، أو تنبع من أصل لحنى واحد ، كما قد نجد عدة ألحان أو تيمات أساسية يُغنى عليها أيضاً عددٌ من النصوص المختلفة التى تتباين من منطقة لأخرى ، ومن محافظة إلى محافظة ، ومن جزء لجزء فى داخل المحافظة نفسها .

رابعاً - منطقة الصعيد :

وهى المنطقة التى ما بين الجيزة وأسوان ، وتمثل الثروة الزراعية والصناعية بها بنسبة أقل مما فى الدلتا ، ولذلك فنسبة معتدلة من السكان تعمل بالزراعة والباقون يعملون بالصناعة التى نمت فى السنوات الأخيرة ، أو بالآثار على حين تهاجر منهم نسبة ليست بالقليلة للعمل فى المدن وفى الدلتا كعمال للبناء .

وسكان الصعيد يتميزون بطابعهم الانفعالى وحساسيتهم ، ولعل طبيعة الجو الحار نسبياً عن الدلتا ، وكذلك ظروف حياتهم الصعبة وخصوصاً بين المغتربين منهم جرياً وراء لقمة العيش - قد أورثتهم هذه الروح ؛ ولهذا فإننا نجد أن غالبية القصص الشعبية والسير والملاحم التى تتغنى بمشاعر الحب والحنين والبطولة والشهامة تقع حوادثها فى هذه المنطقة مثل (حسن ونعيمة - شفيقة ومتولى إلخ) ومن ثم فإن أشهر الفنانين الشعبيين من شعراء السيرة والقصص وفنانى الموال والمداحين قد ولدوا هنا .

ومن الملاحظ أن طابعهم هذا ينصب أيضاً على لهجتهم التى تتميز بوجود ضغوط واضحة على نهاية الكلمات ، والتى تُقطع فيها أو تُقصّر الحروف الممدودة ؛ ومن ثم فهذا الأسلوب له تأثيره المباشر على الكلمة وطريقة إلقائها وأدائها غنائياً .

والألحان الصعيدية تتميز بالدفء والوضوح فى خط لحنى سلس

ذى قيمة ميلودية كبيرة ، والانتقالات اللحنية والمقامية فيها أكثر جرأة من الألحان فى الدلتا ؛ كما يغلب استخدام مقامى الراست والبياتى ، ويندر استخدام مقامى العجم والنهاوند (الماجير والمينير الغربى) . أما الإيقاع المصاحب فله أهمية كبيرة ، حيث يستخدمون الدفوف بأشكالها المختلفة وبكثرة واضحة ، والإيقاعات هنا أيضاً ثنائية ولكن الضغوط فيها أشد وضوحاً وقوة وحرارة وسرعة منها فى الدلتا . وقد نقابل أحياناً إيقاعات ثلاثية فى الأداء الآلى للمحترفين فقط .

وقد بدأت بعض أنواع الأغانى الفلكلورية فى الاختفاء والاندثار فى الدلتا مثل أغانى العديد ، وبعض أنواع أغانى العمل والسبوع والختان ، ولكنها مازالت فى الصعيد وتؤدى دورها ووظيفتها الاجتماعية ؛ كما أن للرجال دوراً واضحاً فى أداء أغنيات الأفراح فى الصعيد ، على عكس ما هو فى الدلتا إذ ليس لهم سوى صيحة واحدة فقط ، وللنساء الدور الهام والأساس فى هذا اللون .

أما أغانى عمال البناء من الصعايدة وخصوصاً من يعملون فى الدلتا والقاهرة فإنها تشكل لوناً فريداً من ناحية أسلوب الأداء الجماعى والنموذج الرائع لأغنية العمل الجماعية ، وكذلك أغنيات السهرات إلى جانب المواويل التى يحفظونها أو يرتجلونها ، والتى تتحدث عن الغربة والحنين والصبر والأمل والإيمان والشوق إلى الحبيبة أو الزوجة التى طال البعد عنها ؛ ولهذا فإن طابع الأداء الفردى يبدو فى الصعيد أكثر منه فى مناطق

مصر الأخرى . ولأنهم يعشقون الكلمة والزجل والشعر الشعبى فإن معظم الألحان هنا عبارة عن جملة لحنية رشيقة بسيطة التركيب قوية التعبير ، تتكرر عدة مرات على حسب طول النص الشعرى المملوء بالطباق والجناس والمترادفات وأساليب البلاغة اللغوية الشعبية ، والذى قد يطول أحياناً بشكل غير عادى حاملاً فى طياته معانى الشهامة والرجولة والإباء والوفاء ، وفى الوقت نفسه قد نجد ألحاناً مشهورة فى هذه المنطقة ولها عدة نصوص مختلفة متباينة الموضوعات .

خامساً – منطقة النوبة :

النوبيون هم سكان المنطقة التى تبدأ من قرب حدود السودان جنوباً حتى أسوان شمالاً ، فى قبائل وعشائر متفرقة ، وهم يتركزون الآن فى محافظة أسوان حيث هُجِّروا بعد بناء السد العالى إلى ما يسمى بالنوبة الجديدة بين الأقصر وأسوان ، بعد أن غمرت مياه بحيرة ناصر منطقتهم الأصلية ، وهم يختلفون وبقية سكان مصر ؛ إذ لهم طابعهم وعاداتهم وتقاليدهم ولغتهم (النوبية) غير المكتوبة والخاصة بهم ، وذلك إلى جانب اللغة العربية المصرية بلهجتهم النوبية ؛ كما يتميزون أيضاً ببشرتهم السمراء . وبحكم موضعهم جغرافياً كانوا أكثر اتصالاً وتأثراً بخصائص الفن والفلكلور الأفريقى ، ويبدو ذلك واضحاً فى استخدامهم السلم الخماسى ، وفى طابع وسمات فنونهم التشكيلية . أما الموسيقى الآلية لديهم

فهى لا تخرج عن الدفوف (الطار بأحجامه المختلفة) علاوة على الآلة الموسيقية الوترية الفريدة لديهم ، وهى الطنبورة (تشبه السمسمية البورسعيدية وتماثل فى شكلها وتركيبها وتصنيعها البدائى آلة القيثارة أو الكنارة الفرعونية تماماً ، ولها خمسة أوتار مثلها تضبط بالأسلوب نفسه خماسياً ، وتعزف بالطريقة نفسها أيضاً) . وهى الآلة الفريدة التى تستخدم فلكلورياً وشعبياً فى مصر حيث تستخدم منفردة أو بمصاحبة الرقص والغناء .

وسكان هذه المنطقة يميلون بطبيعتهم الأفريقية إلى استخدام التركيبات اللحنية والإيقاعية المركبة : فهم يستخدمون بعض أنواع تعدد التصويت البوليفونية التلقائية البدائية ، والتى تحدث نتيجة لتنوع الطبقات الصوتية البشرية من الرجال والنساء والتى تحتمها طبيعة الأداء الجماعى . أما الإيقاعات فلها عندهم المقام الأول ، حيث نجد أن الأغانى والرقصات الفردية والجماعية تعتمد أساساً على المصاحبة الإيقاعية المركبة (البوليرتم) ، والتى تأخذ أحياناً طابع المصاحبة المطلقة بلا مساندة من أية آلات أخرى ، وبهذا تشكل الإيقاعات النوبية فى ذاتها ألحاناً ، وهذا ما لا نجده تقريباً فى بقية أنحاء مصر .

والنوبيون يستخدمون الدفوف ببراعة فائقة وفى خطوط متشابكة فى وقت واحد حيث تنفرد كل مجموعة بشكل إيقاعى معين ، وذلك دون أدنى خلل ، وفى تطابق وتآلف بديع ؛ كما أن لهم أسلوباً خاصًّا فى

استخدام التصفيق بالأيدى الذى لا يكون مجرد ضبط للوحدة الإيقاعية كما هو فى مناطق مصر الأخرى ، بل يؤدى هنا دوراً وخطاً مستقلاً يمكن اعتباره فى ذاته لحناً أو ميلودية من الإيقاعات ، هذا إلى جانب الدفوف والغناء مكونين بذلك نوعاً حقيقياً من تعدد التصويت الطبيعى والذى لا نجده بهذه الصورة الفريدة فى أى مكان فى العالم على الإطلاق .

وفى النوبة يغلب الأداء الجماعى الذى يساهم فيه جميع الموجودين بلا استثناء بالرقص أو العزف على الطنبورة والدفوف أو التصفيق والغناء بين المجموعات المتقابلة فى شكل حوارى .

وبينما تقوم المرأة فى الدلتا والصعيد بدور هام فى الأداء الغنائى الفلكلورى وخصوصاً فى أغانى الأفراح يقوم الرجال هنا بالدور الأساسى على حين يقل إلى حد كبير دور المرأة فى الإبداع والممارسة الفلكلورية والشعبية فى النوبة .

والنوبيون لهم رقصاتهم الخاصة والمحدودة من الناحية الحركية الهادئة المتئدة ، فى حين نجد الألحان والإيقاعات قوية ونشيطة . ويقوم الرجال بالرقص بشكل جماعى ، وقليلاً ما تشترك المرأة التى يبدو دورها هنا ثانوياً أيضاً ، وقد تشترك راقصة أو اثنتان على الأكثر فى أداء بعض الرقصات المعينة . وهم بذلك يتشابهون والبدو وسكان محافظة مطروح .

سادساً : مناطق البدو :

وهم البدو الرحل فى الصحراء الغربية وسكان الواحات ومحافظة

مطروح والصحراء الشرقية وسيناء ، وهم يتشابهون فى لهجتهم وعاداتهم وتقاليدهم وفنونهم ، ويختلفون فيها وبقية سكان مصر ، وتتميز لهجتهم فى نطق العربية بكلمات ومعانٍ واستخدامات وتعبيرات خاصة قد يصعب أحياناً على أهالى المناطق الأخرى فهمها بوضوح من أول وهلة . وهى تعتمد على إدماج حروف الكلمات بعضها فى بعض ، والنطق السريع بطريقة مقطعية مشابهين فى ذلك كثيراً من مواطنى دول شمالى أفريقيا وخصوصاً الليبيين والتونسيين ، وهذا ما جعل العلماء يقولون إنهم ينتسبون إلى أصلٍ واحد .

والبدو هم أكثرسكان مصر بعداً عن التأثيرات الحضارية الحديثة إلى حد ما برغم وصول بعض وسائل الاتصال والإعلام الحديثة إليهم وبذلك يشكلون بالنسبة لعلماء الدراسات الأنثروبولوجية مادة هامة للدراسة .

ويلاحظ أن الرجال يقومون بالدور الأساسى فى مجال الأغنية والموسيقى والرقص ، ويتضاءل دور المرأة وخصوصاً فى الأفراح وجلسات السمر الجماعية والمناسبات الشعبية المختلفة . وقد يرجع ذلك إلى أنهم يؤثرون عدم الاختلاط بين الرجال والنساء ؛ ولذلك فمعظم رقصاتهم يقوم بها الرجال وقليلاً ما تشترك فتاة واحدة أو اثنتان على الأكثر وهن محجبات فى رقصات خاصة مثل رقصة الحجالة ، على حين أن بعض الأغنيات لا تؤدى إلا بين الحريم ، وبذلك فلا مشاركة جماعية من الجنسين فى الأداء الغنائى .

أما الإيقاع المصاحب للأغانى والرقصات فهو يتشابه إلى حد ما وخصائص الإيقاعات النوبية ، من حيث التركيب والوضوح ، ولو أنه ليس على تلك الدرجة من التعقيد كما فى النوبة . والموسيقى والأداء الآلى البحت لا وجود لها تقريباً إلا مصاحبين للأغنيات والرقصات ولا سيما بين المحترفين ، حيث يستخدمون الطبول مثل الطبلة السيوى مع التصفيق ودق الأرجل ودق العصى بعضها ببعض ، وقليلاً ما يستعملون الخمسيّة وهى آلة نفخ من نوع المزمار .

والأداء الغنائى والرقص يؤديان بصورة جماعية ، ولأن الغناء هو الأصل والكلمة هى التى أهم – فإن كثيراً من الألحان تغنى عليها عدة نصوص فى موضوعات مختلفة وهذا ما يؤكد أصالة تلك الألحان .

والألحان نفسها تدور فى مساحة لحنية ضيقة ، وهى هادئة تتسم بالجملة الموسيقية البسيطة والقصيرة المتكررة بصورة ملحوظة ، وذلك فى تسلسل بعيد عن القفزات اللحنية الواسعة ، وتبنى على عدة أساليب منها المقامات العربية إلى جانب الأسلوب الخماسى وقبل الخماسى متشابهة جداً وإلى حد بعيد مع خصائص الفلكلور الليبى والتونسى .

والبدو والنوبيون هما الفئتان الفريدتان فى مصر كلها واللتان لهما رقصات خاصة بهما ، لها خطواتها ووظيفتها المحددة ؛ ولكن ألحانها وخطواتها محددة الحركة والسرعة . وقد تكون الأغنية المصاحبة للرقصة لها الدور الأساسى ، والرقص له الدور المكمل ، وقد يكون لكل منهما

دور قائم بذاته ، كما أنهم قد يبدءون بالغناء ثم تبدأ الرقصة بعد ذلك .

سابعاً – منطقة قناة السويس :

وهى المنطقة التى على امتداد القناة من بورسعيد شمالاً حتى السويس جنوباً ، وهى تتشابه فى بعض خواصها الموسيقية ومنطقة النوبة ، إلى جانب بعض خصائص السواحليين ، وذلك فى امتزاج يعطيها طابعاً جديداً يخالف بقية أنحاء مصر أيضاً ، فهم لا يستعملون سوى آلة السمسمية التى تشبه الطنبورة النوبية فى شكلها وصناعتها وصوتها ، ولكنها تخالفها فى تحوّل ضبطها من السلم الخماسى إلى السلم السباعى وخصوصاً على مقامى الراست والعجم . ولعل سبب انتشار هذه الآلة فى منطقة قناة السويس بالتحديد دون مناطق مصر الأخرى يرجع إلى أن أغلبية السكان الذين استقروا فى هذه المنطقة من ذرية من عملوا فى القناة منذ شقها ، وكانوا من أصل نوبى ويعملون فى الخدمات بالمعسكرات الإنجليزية ومرافق شركة القناة حينئذ .

وبجانب السمسمية لا نجد سوى الإيقاعيات مثل الطبلة (الدربكة) والطار والبنجز حالياً ، واستخدام إيقاعيات مبتكَرة مثل الدق بملعقة بين كوبين أو زجاجتين ، وذلك للدور الهام الذى يؤديه الإيقاع المصاحب الذى يتميز بالحيوية والقوة ، ولكنه ليس مركباً ومعقداً مثل الإيقاعات النوبية الأصلية ، ويكون مصاحباً بالتصفيق الذى يكون له دور أساسى .

وخط واضح ، وقد يكون بضمّ إحدى اليدين والدق عليها باليد الأخرى أحياناً .

والأغنيات تؤدى دائماً جماعية حيث يتولى القيادة فيها صوليست منفرد ، ويتم الغناء بالتبادل بينه وبين المجموعة بشكل حوارى ، وعادة ما تقوم السمسمية بالمصاحبة اللحنية ، حيث تجرى الألحان فى عذوبة وحيوية متدفقة تضفيها روحهم المرحة فى مساحة لحنية واسعة نوعاً .

ولعل اتصالهم المباشر بالأجانب وخصوصاً الأوربيين بحكم عملهم فى هذه المنطقة التى تشكل أهم ممر ومركز عالمى للاتصال بين شقى العالم ، – جعلتهم فى السنوات الأخيرة يغيرون ضبط السمسمية من السلم الخماسى إلى السباعى ، وخصوصاً بين طبقة عمال الموانى والبمبوطية (قبل إنشاء المنطقة الحرة ببورسعيد) فى سهراتهم وجلسات السمر وفى أثناء العمل على إيقاع المجاديف .

ويلاحظ بوضوح أنه ليس للمرأة دور فى حقل الأغنية والموسيقى فى هذه المنطقة ، حيث يقوم الرجال بذلك مثل النوبيين والبدو ، ويؤدى النص هنا أيضاً دوراً هاماً حيث تتحدث أغانيهم عن الإيمان والأمل المشرق ، وعن معانى الكفاح والبطولة والرجولة نظراً لظروف هذه المنطقة التى كانت مطمعاً استعمارياً يهدف إلى احتلال المنطقة فى عدة حروب متتالية ، وكانت مسرحاً للعمليات العسكرية التى وقف فيها أبناء المنطقة برجولة وبطولة للدفاع عن أرضهم ومدنهم .

الأغنية الفلكلورية ووظيفتها الاجتماعية

إن الأغنية والموسيقى الفلكلورية تعد مقياساً من مقاييس التحقق والتعرف على حضارة وذوق وفكر ومقومات الإبداع للشعوب المختلفة . وهى صورة صادقة وحقيقية ومباشرة من صور التعبير عن المشاعر والوجدان الشعبى والجماعى ؛ لأنها تتضمن بجانب القيم الفنية والجمالية قيماً أخرى أدبية وتاريخية وفكرية وتربوية يمكن بسهولة تبينها وتتبع حلقات تطورها عبر مراحل التاريخ المختلفة . وهي تحمل أيضاً قيم تلك الشعوب الاجتماعية المتوارثة من عادات وتقاليد بما تحويه من مقومات أخلاقية وروحية وفلسفية . ومن خلال دراستها يمكن التعرف والوقوف على تجارب الشعوب العملية فى صنع حياتها طبقاً لظروفها البيئية والاقتصادية والسياسية ، وعلى أسلوب مسايرتهم ومعايشتهم للحاضر وتطلعاتهم المستقبلية ؛ لهذا فهى تعتبر بحق وثائق تاريخية وكنوزاً حضارية . هذا إلى جانب ما تحمله من قيم موسيقية من ناحية التركيب اللحنى . والمقامى والإيقاعى وأسلوب معالجتها للنصوص من الناحية اللغوية .

والأغنية الفلكلورية مرتبطة بالحياة المادية والروحية للناس ؛ لأنها تتم فى داخل مجتمع وبشكل جماعى ؛ فهى بذلك لا تزال قادرة على تحقيق

وظيفتها الأساسية ، وفى مثل الظروف التى وجدت فيها ومن أجلها أصلاً . ولا تزال صمام الأمان للناس فى أوقات الشدة والضيق ، تعينهم على إنجاز الأعمال الشاقة والصعبة حيث يجدون فيها متنفساً للعواطف المكبوتة والأحاسيس والمشاعر الإنسانية المقهورة ، إلى جانب أهم وظيفة لها كوسيلة للترفيه والمرح وإشاعة البهجة والسرور ؛ كما أنها تساهم فى تحقيق غايات تعليمية وتدريبية أخلاقية وسلوكية لمساهمتها فى استيعاب واكتساب قدرات ذهنية ومتعات فنية للمؤدى والمستمع على السواء ، وهى كذلك فى ذاتها عامل مساعد هام لممارسة فنون أخرى كالرقص والتمثيل ، أو تقوم بدور المنظم والمرشد لإتمام وتحقيق غايات هامة مثل تنظيم الحركة وتوجيهها ، والربط بين الفرد والجماعة فى داخل إطار عام ؛ كما فى أغانى العمل الجماعية وألعاب الأطفال . . . إلخ .

إن الأغنية الفلكلورية فى مصر منذ الفراعنة حتى الآن تواكب حياة الإنسان المصرى من المهد إلى اللحد معبراً بها عن أفراحه وأحزانه ، مشاركاً بها فى مختلف المناسبات : فمنذ اللحظة الأولى لميلاد طفل مصرى تبدأ الأغنية والترنيمة تأخذ طريقها إلى أسماعه : تهنّنه وتهدهده لينام أو ليهدأ على إيقاع الأغنية الحالم الهادئ الرقيق ، ثم تؤدى له الأغنيات فى الاحتفال بمرور أسبوع على مولده وسط فرحة العائلة والأبوين من خلال طقوس معينة ، ثم تأتى أغنيات المهد وترقيص وملاعبة ومداعبة الأطفال . ولا تمر عدة سنوات قليلة حتى نجد أن الطفل نفسه أصبح

مؤدياً وممارساً ومبدعاً لنوع هام من الأغنيات يؤديه وهو يلعب ويلهو مشاركاً أقرانه .

ثم تأتى مرحلة الصبا والشباب بأغنيات الأعياد والجماعات وأغانى العمل الجماعية والفردية .

وبعد ذلك تكون أغنيات الحب والزواج والأفراح بطقوسها المختلفة .

ثم الأغنيات الدينية الجماعية والفردية فى الموالد والمناسبات الدينية والقومية ، ثم أغانى الحجيج والحداد والعديد .

وعلى الجانب الآخر نجد السير والملاحم والمواويل والقصائد والقصص الشعبية ذات الصفات التراثية ، والتى لا يمكن اعتبارها كلها إلى حد ما فلكلورية .

وهذه الأنواع المتعددة والمختلفة والمتباينة تتماثل وتتشابه فى شكلها وإطارها العام فى كل أنحاء مصر ، ولكنها قد تختلف فى بعض الجزئيات بسبب اللهجة أو العادات أو التقاليد أو الطبيعة والظروف الخاصة بكل منطقة كما سبق أن أشرنا .

أغنيات الطقوس والمناسبات

١ – أغنيات السبوع :

فى اليوم السابع لميلاد الطفل ، تدعو الأسرة أقاربها والجيران

ليحتفلوا معاً بسبوع المولود ويعدون أكياس الحلوى والشموع (وقلة المولود . التى تحلى بالورود وتوضع فى الصينية التى يلقى فيها المدعوون بالنقوط من القطع المعدنية) . وفى المساء تضاء الشموع حول القلة وكل شمعة تحمل اسماً مقترحاً للمولود أو المولودة ، وفى صباح اليوم التالى تتقدم المولدة (الداية) إن وجدت ، أو جدة الطفل موكب السبوع مع الطفل الذى تحمله أمه أو إحدى سيدات العائلة وحولهم الأهل والجيران وأطفالهم وهم يرددون :

برجالاتك برجالاتك حلقة دهب فى وداناتك

مع الدعوات الطيبة للطفل والوالدين بالصحة والسعادة وطول العمر فى جولة داخل المنزل وحولهم حملة الشموع من الأطفال ، وتقوم الداية أو الجدة برش الملح والحلوى التى يتخاطفها الجميع . وعند عودة الموكب إلى حجرة الأم تضعه الداية فى (غربال) وتهزه بعنف لكى يتنبه (ويصحصح) وحتى لا يصبح خوّافا ، على حين تدق إحدى سيدات الأسرة (الهون) فارغاً محدثة صوتاً رنانا وهى تردد بعض النصائح موجهة كلامها للطفل بأن يسمع كلام أمه وأبيه وإخوته . . إلخ . وفى الوقت نفسه يردد الأطفال والموجودون وراءها ما تقول ؛ كما يغنى الأطفال راجين أن يكبر الطفل ليصبح مثلهم وليلعب معهم . وبعد انتهاء هذا المهرجان توزع بقية الحلوى والشموع على الأطفال .

هذه المناسبة الشعبية برغم أهميتها تسهم فيها الأغنية بعدد قليل

ومحدود من الأغنيات التى تتشابه فى نصوصها ومضمونها وألحانها البسيطة فى أنحاء مصر كلها ، وقد اختفى الكثير منها فى هذه الأيام فعلا والباقى هو أيضاً فى طريقه للاندثار والنسيان ، وخصوصاً بعد أن انتشرت موضات الاحتفال بهذه المناسبة بشكل (مودرن) بعيداً عن طقوسه الأصلية وبرغم ذلك فمازال منها واحدة أو اثنتان منتشرتان .

والألحان فى هذا النوع تتميز بالبساطة الشديدة والبناء اللحنى السهل الذى يغلب عليه طابع الأداء الإلقائى ، وتنطبق عليها خصائص أغانى الأطفال البسيطة والتى لا تتطلب استعداداً موسيقياً خاصاً لأدائها ؛ ولذلك فالجميع – أطفالاً وصغاراً وكباراً – يستطيعون أداءها برغم اختلاف السن والنوع والطبقة الصوتية .

٢ – أغانى المهد وترقيص وتهنين الأطفال :

هذا النوع من الأغانى تجده فى كل مكان بالعالم وتعرفه جميع المجتمعات الإنسانية الشعبية وغير الشعبية أيضاً ؛ فهو يرتبط بوظيفة هامة إنسانية ، وله بديهياً مؤدية واحدة مفردة هى الأم خصوصاً والأخت أحياناً ، ويكون المستمع أو المتلقى الوحيد أيضاً هو الطفل ، وهى تهدهده لينام أو ليكف عن البكاء أو لمداعبته وملاعبته وترقيصه ، وهذا النوع ينقسم إلى نوعين أو شكلين مختلفين :

(١) أغانى المهد :

وهى تعتمد على نص ساذج قصير متكرر ويؤدى على إيقاع هادئ خفيف رقيق هو سرعة اهتزاز الطفل وهدهدته فى مهده أو بين يدى الأم ، ويلاحظ أن السرعة تأخذ البطء تدريجاً عندما يسكت الطفل ويداعب النوم جفونه . أما اللحن نفسه فهو بسيط جدًّا ولا يتعدى درجتين (نغمتين) أو ثلاثاً على الأكثر ، ليناسب وظيفة الأغنية . وقد يكون النص مجرد همهمات هادئة رتيبة مثل (هو هو هوه– نينه نام– . . . إلخ) وله نماذج كثيرة منها :

نام نام وأنا أجيب لك جوزين حمام
ماتخفش ياحمام دنا بضحك ع النونو لما ينام

هـــوه

أما قالولى دا ولد أنشد ضهرى وتسندْ
أكّلونى البيض مقشرْ وعليه سمن البلدْ
أما قالولى دا غلامْ انشد ضهر أبوه وقامْ
وجابولى البيض مقشر وعليه السمن عامْ
لمّا قالوا دى بنية نوّرت البيت عليهْ
وجابولى البيض بقشره وبَدَال السمن ميهْ !

(سخا . كفر الشيخ ١٩٧٣)

(ب) أغانى ترقيص وملاعبة الأطفال :

وهى على عكس النوع الأول ، تؤدى والطفل متيقظ ويراد بها تنشيطه وملاعبته على إيقاع منتظم نشيط يواكب حركة ترقيص الطفل :

ست لها وبنت لها وقرنفلها ع العيدانى

ولها منخُل عمّال يُنخل يتدألج لولى ومرجانى

يامحنتشى الدنيا بتشتى بنت المأمور راكبة الحنطور

بذمتى بحسبها انتى

(سخا – كفر الشيخ ١٩٧٣)

وهذا النوع ألحانه أيضاً قصيرة متكررة بسيطة التركيب ، وتغنى بشكل تغلب عليه الارتجالية ، كما تبدو بعض النصوص أحياناً ارتجالية أيضاً ، وذلك بسبب عدم العثور على ألحان ونصوص ثابتة محفوظة إلا بشكل قليل الآن . وربما اختفت واندثرت مع مرور الوقت ألحانها الأصلية المتوارثة .

وهذا النوع بالطبع ليست له مصاحبة إيقاعية ، ولكن حركة ترقيص الطفل هى التى تشكل فى ذاتها الإيقاع الذى تقوم عليه الأغنيات غير أنها على خلاف النوع السابق ذات حركة منتظمة نشيطة ومرحة لتناسب بذلك الهدف الذى وجدت له ؛ كما ينطبق هذا اللون أيضاً على الأغنيات والأهازيج التى تؤدى للطفل فى أثناء محاولاته الأولى لممارسة

النشاطات الإنسانية مثل الكلام والمشى . . . إلخ .

٣ – أغانى الختان :

وهذا النوع من الأغنية الفلكلورية يؤدى فى مناسبة ختان الذكور من الأطفال ، وهذه العادة منتشرة فى منطقة الشرق الأوسط ولا يعرفها كثير من الشعوب الأخرى ؛ ولذلك فنحن لا نجد لها نصوصاً وأغنيات إلا عند العرب بالتحديد .

ويحتفل بهذه المناسبة فى مصر بين الأوساط الشعبية احتفال كبير قد يصل فى بعض الأحيان إلى مستوى حفلات العرس ، وخصوصاً فى حالة الطفل الوحيد للأبوين والطفل الأول . أما ختان البنات الذى لا ينتشر أيضاً إلا فى المنطقة العربية فلا يحتفل به فى مصر ولا نجد له نصوصاً تصف تلك المناسبة ، على حين نجد قليلاً منها فى دول الخليج .

وهذه العملية يقوم بها فى العادة حلاق الصحة أو المزين ، ونادراً ما يقوم بها الطبيب بين الأوساط الشعبية ، وغالباً ما تكون بين السنة الثانية إلى الخامسة من عمر الطفل . وفى اليوم المحدد لإجراء العملية يلتف أفراد الأسرة حول العريس الصغير الذى يلبس جلباباً أبيض وتجرى له زفّة فى القرية أو فى المنطقة التى يقيم بها وهو يمتطى جواداً ويركب خلفه خاله أو عمه أو فى حنطور يتقدمهم الطبل البلدى أو المزيكا الأفرنجية . وفى الحالات المتواضعة يحمله أحدهم على كتفه وحوله العائلة ، وتقوم

الفتيات بالغناء على إيقاع التصفيق بالأيدى مصاحباً بالزغاريد حتى يصل الموكب إلى منزله حيث المزين بأدواته فى انتظاره ، ووسط هذا الضجيج الذى يُحدث نوعاً من الانبهار للطفل ، ووسط الزغاريد والتصفيق والأغنيات - تتم العملية الشاقة حيث تتيه صرخات الطفل وتتلقفه الأيدى حتى أحضان أبيه أو أمه ، وسرعان ما ينسى وسط هذا الصخب آلامه بين توزيع الشربات والحلوى ، والأغنيات التى تتمنى له الصحة وطول العمر له ولوالديه وللمزين أيضاً :

دخل المزين بعدته وأمواسه
حلف المزين ما ياخد إلا شاله
شاله الرهيّف يلبّسه لآخواته ... إلخ

(ميت أبو عربى - الشرقية ١٩٧٢)

والملاحظ أن هذا النوع من الأغنيات وهذه الطقوس بدأت فى الاندثار أيضاً ، ولم نعد نجدها فى الاستعمال الشعبى الآن إلا فى عدد ضئيل جداً منها ، حيث تؤدى هذه العملية جراحياً فى المستشفيات بلا أغنيات أو احتفال . وإن وجدت ففى أضيق الحدود .

والألحان بسيطة جداً قصيرة سهلة وتؤدى جماعياً ، وتقوم المجموعة بالترديد خلف صوليسته (والمرأة هنا أيضاً هى المؤدى الأول لهذا النوع) مصاحبة بالتصفيق فقط بلا أية مصاحبة أخرى إيقاعية أو آلية .

٤ – أغانى وألعاب الأطفال :

أغانى وألعاب الأطفال تتشابه فى كل أنحاء العالم من حيث الخصائص والسمات الموحدة فى التركيب والتشكيل الذى يعتمد على التكوين النفسى والجسمى للطفل ، وتوافق حاجاته وإمكاناته البسيطة والمحدودة ؛ ولذلك فهذا النوع من الأغنيات فى مصر بسيط وسهل يناسب الإمكانات الحركية والصوتية والفكرية للطفل وحاجته للعب والنشاط ، فالأغنية ترتبط دائماً باللعبة . ومن النادر أن نجد أغنية تناسب الأطفال بدون حركة تتمثل فى لعبة أو تمثيلية تناسب مداركهم وخبراتهم التى قد تكون مرتجلة أحياناً . وتدور الأغنية فى حيز ضيق وفى حركة لحنية محدودة جداً تناسب إمكانات الطفل الصوتية والموسيقية المحدودة فى تسلسل لحنى بسيط مواكبة بذلك حركة اللعبة أو التمثيلية وخطواتها حيث الإيقاع الداخلى للأغنية هو المنظم للحركة التى يحددها الإيقاع المنتظم الذى يضفيه النص والتقطيع العروضى ذو التفعيلة البسيطة المنتظمة ، والقافية الواضحة التى لابد أن يحافظ عليها حفاظا على القيمة الإيقاعية للنص دون العناية بسياق المعنى . بل قد يجد كثيرا من الكلمات والمعانى الساذجة التى لا تحمل مفهوماً عقلانياً أو منطقياً واضحاً . فمثلاً :

- واحد اثنين سرجى مرجى . إنت حكيم ولا تمرجى أنا حكيم الصحية

العيـــان أديله حقنـــة والمســكين أديله لقمـــة
نفسى أزورك يانبى يالى بلادك بعيدة فيها أحمد وحميدة
حميدة ولــدت ولــدْ سمّاته عبد الصمـــد
مشّاته ع المشاية خطفت رأسه الحداية حديابدياراس القرد .. إلخ

(الحمراوى – كفر الشيخ ١٩٧٢)

وبديهياً تكون الأغنيات بلا مصاحبة موسيقية أو إيقاعية ، وغير مصاحبة أيضاً بالتصفيق . والأغنية تساهم بذلك فى تحقيق وظيفة اجتماعية هامة هى تحقيق الترابط بين الطفل وأقرانه وتكيّفه مع الجماعة ، وضرورة تعوده النظام والالتزام بما تحدده وتتطلبه قواعد وأصول اللعبة الجماعية التى لا تكون فردية مطلقاً ، إلى جانب القيم الأخرى التوجيهية والتعليمية التى يحتويها النص بشكل مبسط .

وأغانى الطفل تنقسم إلى نوعين :

(ا) أغنيات ذات نص ولحن يمكن استخدامها لمصاحبة أية لعبة ، دون ارتباط بلعبة معينة ، ولكن أهميتها تكمن فى قيمتها اللحنية والإيقاعية التنظيمية فقط .

(ب) أغنيات محددة مصاحبة لألعاب معينة لا تنفصل عنها ومرتبطة بها وتواكب خطوات اللعبة أو التمثيلية وخطها الدرامى ، ويؤدى فيها الأطفال أدواراً معينة .

وقد لا تصاحب الأغنية اللعبة نفسها ، بل تستخدم فقط عند

الإعداد للعبة ، واختيار أفرادها وتوزيع الأدوار مثل (العسكر والحرامية – الاستغماية – التعلب فات فات . . إلخ) .

٥ – **أغنيات الأعياد والمناسبات العامة :**

وهى تؤدى فى المناسبات المختلفة القومية والدينية مثل الأعياد والمواسم وشهر رمضان . إلخ

يا برتقال أصفرْ وجديدْ بكره الوقفة وبعده العيدْ
يا برتقال أصفر وصغيّرْ بكرة الوقفة وبعده نغيّرْ

(شبين الكوم منوفية ١٩٦٧)

وهذا النوع من الأغنيات قد قل واضمحل إلى درجة كبيرة بعد أن تخلى الناس عن عاداتهم وتقاليدهم القديمة جرياً وراء الموضات الحديثة حتى خبت فيهم الروح الابتكارية ، وأصبحوا مجرد مستمعين لا ممارسين معتمدين فى ذلك على الآخرين من المحترفين ، أو من خلال أجهزة التسجيل والأسطوانات ولا سيما الأجنبية منها مع شديد الأسف .

وهذا النوع تؤديه مجموعات من الفتيات غالباً والفتيان نادراً ، إلى جانب الأطفال ، بشكل جماعى فقط ، وبأسلوب حوارى تبادلى . والألحان فيها مشرقة وتدور فى منطقة صوتية أكثر تطوراً واتساعاً من الأنواع السابقة نظراً لطبيعة المؤدين ، حيث تشبه فى تركيبها وإطارها العام أغانى الأفراح . وبالطبع ليست لها أية مصاحبة موسيقية آلية (كما

هو الحال فى الفلكلور المصرى بشكل عام) وحيث تقتصر المصاحبة الإيقاعية على التصفيق بالأيدى فقط فى أكثر الأحيان .

٦ – أغانى الحب والأفراح

تشكل أغانى الحب والزواج والأفراح تراثاً عظيماً وكنزاً فنياً من الأغنيات التى يبدو من تركيب بعضها أنها شديدة القدم ، وبعضها الآخر يبدو عليه بعض الحداثة . وهذا النوع يشكل من ناحية الكم العدد الأعظم والأغزر بين جميع أنواع الأغانى الفلكلورية المصرية . أما من ناحية الكيف فهى تضم بينها أبسط الأغانى وأسهلها ، وكذلك أكثرها تطوراً من ناحية البناء والتركيب والحركة والمساحة اللحنية .

ولأغانى الأفراح بحكم وظيفتها الترفيهية الاجتماعية التى ترتبط بأهم المسرات فى حياة الإنسان المصرى ، أهمية خاصة حتى بالنسبة لعلماء وباحثى العلوم الإنسانية والفنية والأدبية وأيضاً الموسيقية والأغنية هى العامل المشترك الذى يساير مختلف الطقوس الخاصة بالأفراح ؛ ومن ثم فنحن نجد نوعيات مختلفة من الأغانى قد تتشابه أو تختلف قليلاً فى الأسلوب على حين يحمل النص وجه الاختلاف الأكبر الذى يعبر عن مواضيع وخطوات تلك الطقوس بداية بأول تفكير فى الزواج حتى الصباح التالى لليلة الدخلة .

وطقوس الأفراح فى مصر بشكل عام متشابهة (وخاصة فى الدلتا

والصعيد) مع وجود اختلافات بسيطة فى التفاصيل فى المناطق الأخرى ، وهى تتلخص فى التالى :

عندما تتم موافقة أقطاب العائلة على العروس المناسبة يذهب رجال العائلة ومعهم العريس لطلب يدها وذلك بعد أن يمهد النساء لذلك . وحالما يوافق أهل العروس ويتفقون على الشبكة والمهر وغيرهما ، تصبح بذلك الفتاة معلنة كمخطوبة للعريس بعد أن يقدم لها الشبكة ، وهنا تبدأ الفتيات من أهل وجيران وصديقات العروس بالتجمع كل مساء فى دارها يغنين لها ، حيث تتحدث الأغنيات عن جمال العروس وعن مهارتها وعن حسبها ونسبها ، مشيدات بالعريس الشاطر الذى عرف كيف ينتقى عروسه جيداً :

هو اللى خطبها　　روّح يقول لأمه أنا ميت فى نسبها !
هو اللى نقلها　　روح يقول لأمه أنا ميت فى هواها !
آه منكْ يا واعى　　خت الحلوة وسبت الوحشة لغسيل المواعى !
آه منك ياحَصْوة　　خت الحلوة وسبت الوحشة لغسيل المصفة !

(كفر عسكر – كفر الشيخ ١٩٧٣)

وعلى الجانب الآخر تقوم الفتيات من أهل (العريس) بدور مماثل - حيث يغنين (للعريس) الصغير الشهم الكسّيب

وفى هذه الفترة تتناول الأغنيات أيضاً معانى الحب والغرام ، وتتحدث عن العلاقة بين الجنسين ، وإلى ما هو أبعد من ذلك بلا خجل

ولا خوف ، حيث تجد الفتيات فيها متنفساً لأحاسيسهن ومشاعرهن المكبوتة . وهن لا يتحرجن من خلال الأغنيات أن يُشِرْنَ إلى ذلك بالذكاء الشعبي المعهود ، ويخدمهن فى ذلك النص الذى يتخذ من وسائل البلاغة من تورية واستعارة وكناية سبيله حتى يبدو النص ساذجاً وبريئاً بالنسبة للصغار على حين يجد فيه الكبار غير ذلك .

يم الصدر الأبيض ذى المشا الله

طالبة منك يا بَا طلب مش كبير أربع غوايش دهب وداير سرير

وجاموسة حلّابة أعمل منها الفطير وعريس صغير مايكونش كبير

آخده فى حضنى واتكل على الله

* * *

يانينة على الأسمر يانينة جنى

يارتنى أنا لامونة لامونــة لـيـه

على الشجر مركونة مـركونـة لـيـه

كل البنات بتتجوز وأنا فى حبك مرهونة

ياريتنى أنا تفاحة تـفـاحـة لـيـه

على الشجر أنا مرتاحة مـرتـاحـة لـيـه

كل البنـات بتتجوز وانا فى حبك سواحة

يـانينة على الأسمر يانينة على حـالى

(الجميزة – الغربية ١٩٧٣)

وفى ليلة الحنّة التى تسبق الدخلة (يمكن أن يكون عقد القران فى يوم الدخلة نفسه ، وقد يكون قبله بمدة تطول أو تقصر) – تتركز الأغنيات حول الحنّة وليلة الحنة ، ربطا بينها وبين (العروسة) كرمز للإشراق والخصب ، مع الإشادة بمحاسنها وصغر سنها ، حتى لو كانت أبعد من ذلك بكثير .

مدى إيدك يا عروسة   مِدى إيدك بالحنة
ليلة حنتك يا عروسة   لنصبلكْ ستاير تللى
شعرك فرقتين يا عروسة   والألماظ يزين إيديكى

(سخا – كفر الشيخ ١٩٧٣)

وفى اليوم التالى وهو ليلة الدخلة تكثر الأغنيات ذات الأهداف الاجتماعية المملوءة بمعانى النصح والإرشاد والتوجيه للزوجة والأم المستقبلة . وتدور حول علاقتها بزوجها وحماتها وأهل زوجها ، إلى جانب بعض النصائح الأخرى المباشرة بالحرص على أن تهتم بمنزلها وزوجها ، وأيضاً بسلوكها ونظافتها الشخصية .

ليه يابن عمى تتجوز عليّه
بتجوّز عليكى من قشف رجليكى   روحى اغسليها وانتى تلدى عليه
ليه يابن عمى تتجوز عليه
بتجوز عليكى من عماصى عنيكى   روحى اغسليهم وانتى تلدى عليه

(ميت أبو عزى – الشرقية ١٩٧٣)

وهناك أغانى أخرى تتحدث عن (العريس) والعروس وصفاتها ، والأمنيات الطيبة لها بحياة سعيدة وافرة ، كما تحيى الأغنيات والد العروسة وتشكره على حسن تربيته وتجهيزه وإعداده لها :

سلّم أبوها سلّمه جاب العفش وتممه

يا حلاوتكى يا عروسة يا حلاوتكى

عربية العمدة يا عروسة جاية شبكتكى

(عزبة البرج – دمياط)

وفى أثناء عقد القران تتناول الأغنيات مناقب العروسين وتتحدث عن المهر الكبير الذى دفعه (العريس) تقديراً للعروس الغالية وتحيي والده وأهله والمأذون والمعازيم أيضاً .

كتبوا كتابك يانقاوة عينى والصحن فضة والمعالق صينى

(سخا– كفر الشيخ ١٩٧٢)

وفى المساء تزف العروس مع عريسها الذى يأخذها لبيت الزوجية الجديد فى موكب حافل بالطبل البلدى أو المزيكا الإفرنجية ، وفى الحالات المتواضعة جداً بين تصفيق وغناء الأهل والأصدقاء . وتكون العروس راكبة فى التختروان أو على حصان أو فى الحنطور ، وحديثاً فى سيارة . وبعد العشاء يزف (العريس) بمفرده بين أقرانه فى جولة داخل

القرية أو الحى إلى منزله .

وأغنيات الزفة لها طابعها الخاص ، فهى إلقائية أكثر منها لحنية وعلى إيقاع التصفيق بالأيدى والزغاريد ، وتؤديها الفتيات غالباً . أما الفتيان فليس لهم سوى صيحة واحدة معروفة فى كل أنحاء مصر وتؤدّى بين الحين والحين فى أثناء توقف الموكب لتلقى النقوط من الأهل والمعارف .

الورد كـــان شوك من عرق النبى فتّح
يا سيدنا الحسين نظرة سعيد يانبى سعيد
ومن صلى عليه يسعد مبروك عليك يا عريسْ
كعب البنت ريال مدوّر ياما خلق ياما صور
مملوك وطالع من الحمام برسيمك نوّر يا شارى
وعلى أول حشّة يا برسيم . . . . إلخ
(كفر عسكر– كفر الشيخ ١٩٧٣)

ثم تأتى ساعة الدخلة وفيها تطلب الأغانى من العروس أن تشرّف أهلها وأن ترفع رأسهم وتتحدث عن طهارتها وأدبها وحسن تربيتها .

يا بحر روّق نغسل الشاشاتى واحنا اتنصفنا ياعدوة موتى
يابحر روّق نغسل المناديلى واحنا اتنصفنا ياعدوة ميلى
(ميت أبو عربى – شرقية)
١٩٧٣

وفى صباح اليوم التالى للدخلة (الصباحية) تذهب أم العروس

والسيدات والفتيات من عائلتها إلى ابنتهن العروس محملات بالهدايا والمأكولات وهن يغنين ويتمنين لها الحياة السعيدة ، وأن تعمّر بيتها وتملأه بالأولاد وتعيد إلى بيت العائلة الحياة والشباب .

أم العريس تقول ربى عطانى

دى مشيتها تنوّر وسط دارى دى قعدتها تخلف لى الصبيان

وبذلك نجد أن الأغنية قد ساهمت فى كل خطوة طبقاً للطقوس المتبعة للفرح ، وكذلك تكون الأغنية أيضاً عند تجهيز كل ما يخص العروسين من شوار وملابس وبناء المنزل الجديد أو عند إعداد لوازم الفرح من كعك وخلافه . ولو أن هذا النوع يغلب عليه طابع الأداء الغنائى الارتجالى الحر الذى لا يرتبط بإيقاع معين ، حيث لا مصاحبة بالطبول ولا بالتصفيق فى أثناء العمل .

ويؤدى هذا اللون غالباً السيدات العجائز ، وهذا ما يضفى عليه خصائص تحتمها نوعية المؤديات ، حيث يكون الأداء الحر متمهلاً رزيناً بلا تنظيم أو تحديد لطول الجملة الموسيقية أو قصرها .

والملاحظ أن المؤدى الأول لأغنيات الأفراح فى مصر بشكل عام هى المرأة ، ويقل دورها نسبياً فى النوبة وعند البدو كما ذكرنا .

ويؤكد العلماء أن أغانى الحب والزواج والأفراح هى من أقدم أنواع الخلق والإبداع الإنسانى ، وذلك لقدم إحساس الإنسان بالحب وحاجته إلى أليفة أو شريكة ، وارتباط ذلك بإحساسه بالسعادة والاستقرار ،

وهذا ما يجعلها من أهم وأروع أنواع الإبداع الشعبى ، أما بقية الأنواع الأخرى فتتلوها فى الأهمية على حسب طبيعة الأحداث والمناسبات الاجتماعية والإنسانية .

أما الألحان فهى مرحة مشرقة ونشيطة ذات إيقاع واضح وسرعة معتدلة تتمشى مع طبيعة المناسبة السعيدة . وبناؤها اللحنى أكثر تطوراً وفى مساحة لحنية واسعة بالنسبة للأنواع الأخرى من الإبداع الشعبى .

٧ – أغانى العمل :

تعتبر أغانى العمل بالنسبة للفلكلوريين وعلماء الدراسات الأنثروبولوجية نوعاً هاماً من الإبداع الشعبى لارتباطه بأهم وظيفة إنسانية وهى العمل ؛ لأن هذا النوع من الأداء الغنائى يعتبر عاملاً أساسيًا فى التنظيم والمساعدة على إتمام هذا النشاط الإنسانى على أكمل وجه .

وأغانى العمل فى كل أنحاء العالم تشترك فى خصائص موحدة ، فهى تتميز بالبساطة والوضوح والإيقاع الداخلى المنتظم ، والنصوص بشكل عام تحوى معانى مشرقة متفائلة تدور حول الإيمان والأمل والصبر وطلب العون والعافية من الله والاستعانة برسوله ، هذا إلى جانب بعض الكلمات والمعانى التى لا يسهل فهمها أو تحديد معانيها بدقة مثل (هيلا هوب – هيلا ليصة) وهذا ما يؤكد قدم هذا النوع وتراثية بعض نصوصه التى ربما تمتد جذورها كما يبدو إلى أجدادنا الفراعنة ، إلى جانب

بعض الكلمات التى توضع لمجرد الحفاظ على القافية الموحدة والتفعيلة والإيقاع المنتظم ، مما نجده واضحاً فى التجاوز عن قواعد اللغة الصحيحة .

كما يلاحظ وجود القافية المفتوحة التى تعطى الحادى مجالاً متسعاً للارتجال والتطويل والتقصير على حسب ما تقتضيه ظروف وطبيعة العمل نفسه . وبهذا فإن النص ينجح تماماً فى إتمام وظيفته وهدفه .

أما اللحن الحر الأداء المنتظم الإيقاع فبحسب سرعة إنجاز العمل ، الذى يعتمد على وجود جملة أو لحن أو لازمة أساسية ترددها المجموعة خلف قائد العمل أو الريس أو الحادى على حين يُترك له حرية التصرف والإلقاء والارتجال لبقية الأغنية . وبذلك يتم إنجاز العمل دون الإحساس بالتعب وفى تنظيم محكم لا يخطئ ، كما يلاحظ من الوجهة الموسيقية البحتة أن التداخل والتحاور وتبادل الأداء بين الصوليست والمجموعة يتم بشكل يدعو إلى الدهشة وببساطة شديدة برغم تعقيده أحياناً من الناحية التكنيكية الفنية ، ولكن الحس الشعبى الموسيقى ينجزه بدقة وسلاسة شديدة .

ومن مِنّا لم يجد نفسه مشدوداً ومبهوراً وهو يستمع ويشاهد عمال البناء من الصعايدة فى أثناء تقليب الخرسانة أو صعود السقالات ، فى ترابط ممتع بين الريِّس أسفل المبنى والعمال المتناثرين على ارتفاعات مختلفة برغم العناء الشديد وطبيعة هذا العمل المضنى ؟

وأغانى العمل يمكن تصنيفها إلى شكلين مختلفين :

الأول : أغانٍ جماعية مثل أغانى عمال البناء والزراعة والصيادين والأعمال الأخرى الجماعية ، وهى لا تخرج فى تركيبها عن لازمة قصيرة متكررة تؤديها المجموعة على إيقاع حركة العمل المنظم ، على حين يتولى قائد المجموعة أداء بقية النص ، وتتنوع الأغنيات على حسب ظروف العمل ونوعه ومكانه وعدد العمال ، فنجد هناك اختلافاً فى الشكل والسرعة بين أغنيات العمل مثل جر الشباك وضرب المجاذيف وتقليب المسلح وصعود السقالات ومناولة ورصّ الطوب والحصاد . . . إلخ .

ويكون تكرار وطول الأغنية على حسب وقت الاستغراق فى العمل ، كل ذلك يتم فى اتساق وتآلف بين أفراد جماعة العمل كلها .

وإلى جانب تلك الأغانى الجماعية التى تعتمد على الحركة المنتظمة الثابتة أنواع أخرى لا ترتبط بحركة ثابتة ، مثل أغانى جمع القطن وتجهيز شوار (العروسة) ، وبعض أنواع العمل اليدوى الجماعى . وهذه تتميز بالأداء التبادلى بين المجموعات ، فكل مجموعة تؤدى (كوبليه) أو جزءاً أو جملة وتختمها بشكل حر ، لتدخل المجموعة الأخرى لتؤدى على حسب هواها دوراً مشابهاً وهكذا .

وبالطبع ليست لهذه الأغنيات أية مصاحبة آلية موسيقية أو إيقاعية .

الآخر : أغانى فردية : وهذا النوع يرتبط بالأعمال ذات الصفة الفردية ، وتكون وظيفتها الأساسية التسلية قطعاً للوقت ، وذلك مثل

أغانى الرى بالشادوف والطنبور وأغانى النورج والمحراث والصناعات اليدوية المختلفة وأغانى ربات البيوت فى أثناء العمل المنزلى .

وهذه الأغنيات حرة الأداء والإلقاء ، ولا ترتبط بإيقاع مصاحب أو إيقاع داخلى منتظم ، بل تترك حرّة تُؤدَى كما يحلو لكل مؤد على حسب إمكاناته الصوتية وموهبته وقدرته على التلوين والتحكم فى الجملة الموسيقية طولاً أو قصراً ، وبينها فترات سكوت قد تطول أو تَقصُر حسب طبيعة العمل : أى أنها ذات طابع ارتجالى مفتوح .

وهذا النوع من الأغانى أصبح قليلاً جداً وبدأ فى الاندثار ، وإن كانت له للآن بعض النماذج التى هى الأخرى فى طريقها للاختفاء وخصوصاً بعد أن انتشر الترانزستور فى كل مكان بالبيت وفى الغيط ، ونجده الآن معلقاً فى المحراث أو الساقية ، وبجوار الطنبور ، وأصبح يقوم بالوظيفة الأساسية الأصلية للأغنية الفلكلورية من هذا النوع .

يا قطن بربر وأنا أمسح لك برابيرك

من العصر للعصر نتهنى بقناطيرك !

وتتميز أغانى العمل بشكل عام بتباين موضوعاتها التى لا تخرج عما سبق أن أشرنا إليه .

٨ – أغانى الحجيج :

إن الحج إلى بيت الله الحرام والطواف به يعتبر من أعز الأمنيات إلى

قلب الإنسان المصرى ، ويُحتفل بهذه المناسبة احتفالاً لا يقل عن حفلات العرس ، وإن كانت فى أيامنا هذه قد تلاشت بصورتها الشعبية ، وإن وجدت فقد تتم على شكل حفل دينى يؤجر له أحد المشايخ أو الصييته ، وتقدم فيه التواشيح والقصائد الدينية والمدائح النبوية . أما أغانى الحج التراثية فلم تعد تُقدّم إلا بشكل نادر فى القرى ، وكانت تبدأ عندما يقدِّمون طلباتهم للحج (بدون قرعة حينئذ) ، ثم الاستعداد له بتجهيز متعلقات ومتطلبات الحاج أو الحاجة من المأكولات والملبوسات ، وطلاء المنزل وتلوينه وتزيينه بالصور والرسوم الشعبية التى تعبر عن ذلك برسم مركب أو طائرة ، ورسم للكعبة وكتابة آيات من الذكر الحكيم ، وعبارات التهانى والأمنيات بالعودة الطيبة المباركة .

والأغنيات بشكلها وتركيبها الموسيقى تتشابه تماماً وأغانى الأفراح الحرة وأغانى العمل الفردية ؛ فهى بذلك لا ترتبط بإيقاع وضبط زمنى معين ، وليست لها مصاحبة إيقاعية من أى نوع . وتلك الأنواع المتشابهة تركيباً وأداء يكون النص فيها هو الذى يحدد نوعيتها وتصنيفها .

وأغانى الحج لها نوعان من النصوص : أحدهما يؤدى قبل سفر الحاج وفى أثناء توديعه ، والأخرى بعد عودته وذلك فى موكب حافل بالتكبيرات والمدائح بصحبة الأهل والأحباب حتى محطة القيام ، أو من محطة الوصول إلى منزله وبالطبع فإن النصوص تتناول المناسبة والرحلة ووصفها ، ومدح الرسول والأمنيات الطيبة للحاج برحلة سعيدة ،

أو تهنئة بعودة سالمة ، وأن يتقبل الله رجاءه ، ويطلبون من الله أن يكونوا هم أيضاً من الموعودين بزيارة قبر الرسول (ﷺ) .

جنب حرم النبي ، والله قـعـدنـا رَبـاعَـة
جِه المطوّف يقول عـايزين إيه يا جماعة
دحنا زوار النبى طـالبين الشـفـاعـة
كُونْ رايق مروّق يـا بَـحْـر يـا بَـحَـرْ
كون رايق مروّق ولا يمسّك عَـكَـرْ
ولا ريح مـعوّق يا هنا اللى انوعدْ
(الجميزة – غربية ١٩٦٧)

وهذه الأغنيات لا يؤديها سوى النساء وخصوصاً كبيرات السن ، ولا يشارك فيها الرجال أو الفتيات .

٩ – العديد :

هذا النوع من الترنيمات التى يطلق عليها أغانى العديد – إن جاز أن نعتبرها أغانى – تتشابه تماماً من الوجهة الموسيقية البحتة وأغانى الحجيج والعمل الفردى الحر وبعض أغانى الأفراح ، وذلك فى أسلوب البناء والتركيب اللحنى والأداء الغنائى . وكما سبق أن أشرنا فإن النص فقط هو الذى يفرّق بين تلك الأنواع . وهذا النوع أيضاً قد بدأ فى الاندثار وطواه

النسيان وخصوصاً بعد أن اختفت إحدى المهن الشعبية وهى (المعددة– الندّابة) تبعاً لانتشار الثقافة ووسائل التنوير– إلى حد ما – فى مختلف أنحاء مصر ، إلى جانب تحريم الدين ممارسة هذا النوع ولا سيما بالصورة الزائدة على حدود الشرع والسنة .

والأداء عبارة عن تنغيم بعض الكلمات أو الأشعار الشعبية من البكائيات ، فى قالب حر ارتجالى ، معدِّداً مناقب المتوفى إلى جانب ذكر بعض المعانى التى تدعو إلى الإيمان بالقضاء والقدر ، وأن الكل يموت وليس بباق سوى وجه الله الكريم .

بعد أن ألقينا الضوء باختصار على الأنواع التسعة السابقة من مجموعات الأغانى الفلكلورية المصرية ، على حسب تصنيفها من الناحية الوظيفية – نلاحظ أنها جميعاً ترتبط بمناسبات معينة ، وبوظيفة محددة اجتماعية لا تنفصل عنها طبقاً للطقوس والعادات والتقاليد المتبعة لكل منطقة ، هذا إلى جانب العامل الترفيهى للأغنية والموسيقى .

وهناك أنواع أخرى من الغناء الشعبى الذى لا يرتبط بمناسبات محددة وليس لها طقوس معينة ، ولكنها تؤدى فى أى وقت وأى مكان ، وترتبط بمغنٍّ أو مؤد واحد منفرد تصاحبه فى أغلب الأحيان آلات موسيقية وإيقاعية شعبية لعازفين محترفين ، ولتصبح بذلك الجماعة مجرد مستمعين فقط بلا أدنى مشاركة أو ممارسة جماعية مثل الملاحم والقصص الشعبية والسير والقصائد والموشحات الدينية والمدائح والطقاطيق ، إلى

جانب الموال بأنواعه وأشكاله المختلفة .

وهذه الأنواع تعتبر من وجهة نظرنا – أغانى شعبية أو إنتاجاً غنائياً شعبياً – بالدرجة الأولى ، وليست بالضرورة فلكلورية (كما سبق أن أوضحنا فى بداية حديثنا) إلا فى جزء يسير جداً منها ، وهو الذى يرتبط بأسلوب معين فى الأداء . وشكل محدد فى التركيب ، ويرتبط بنصوص هى بالتأكيد تراثية أو من الإرث الشعبى الذى وصلنا من الأسبقين .

أما الأجزاء الحرة الارتجالية والمبتكرة ، والتى ترتبط بمؤدين محترفين فرديين لهم أسلوبهم وطابعهم الخاص – هذا إلى جانب النصوص المؤلفة والملحنة والمرتجلة حديثاً بفنانين شعبيين معروفين ومتخصصين فى هذا اللون – فهى تخلع بذلك عن نفسها أهم الخصائص التى تجعلنا من الوجهة العلمية نعتبرها فلكلوراً خالصاً ؛ ومن ثم فهى ليست موضوعنا الذى نطرقه فى هذا الكتاب ؛ كما أن كل نوع من الأنواع المشار إليها الآن يستحق فى الواقع دراسة كاملة منفردة .

رقم الإيداع	١٩٧٨/٥٢٩٣
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ – ٢٤٧ – ٥٣٨ – ٣

١/٧٨/٢٨٢

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)